
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01721635 9

PALAESTRA.

Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie.

Herausgegeben

von

Alois Brandl und **Erich Schmidt.**

XXII.

Von Percy zum Wunderhorn.

Beiträge zur Geschichte der Volksliedforschung in Deutschland.

Von Heinrich Lohre.

Berlin und Leipzig
Mayer & Müller, G. m. b. H.
1902.

PALAESTRA XXII.

Von Percy zum Wunderhorn.

Beiträge zur Geschichte der Volksliedforschung in Deutschland.

Von

Heinrich Lohre.

Berlin und Leipzig
Mayer & Müller, G. m. b. H.
1902.

Inhalt.

Vorbemerkung.

Die ersten 37 Seiten dieser Arbeit erschienen schon im Sommer 1901 unter dem Titel „Zur Geschichte des Volksliedes im 18. Jahrhundert“ als Berliner Dissertation. Ich lege nun den vollständigen Abdruck vor und spreche dabei den beiden akademischen Lehrern, deren Namen die Sammlung ‚Palaestra‘ trägt, insonderheit Herrn Professor Erich Schmidt meinen herzlichsten Dank für alle empfangene Förderung aus. Auch den öffentlichen Bibliotheken zu Berlin, Göttingen, München, Zürich und Bern bin ich für ihre entgegenkommende Unterstützung verpflichtet.

Friedenau bei Berlin, 9. Januar 1902.

Heinrich Lohre.

Berichtigungen.

S. 11 Z. 8 von unten lies: ‚besitzt es doch‘.

S. 34 Z. 9 lies: ‚s. oben S. XI‘.

S. 101 Z. 1 lies: ‚Suhm‘.

Einleitung.

1.

Die Wiedergeburt des Volksliedes im ausgehenden 18. Jahrhundert ist in erster Linie an die Namen Percy, Herder, Arnim-Brentano geknüpft. Aber zwischen den „Reliques of Ancient English Poetry" und Herders „Volksliedern" liegt mehr als ein Jahrzehend, zwischen diesen und dem „Wunderhorn" etwa ein viertel Jahrhundert. Welche Männer und Werke schlugen die Brücken? Eine Übersicht der Entwickelung in der Weise zu geben, dass auf die weniger bekannten Strecken der Bahn das reichlichere Licht fällt, will vorliegende Arbeit versuchen.

2.

Von den einschlägigen Vorarbeiten ist die älteste keineswegs die unwichtigste. Kobersteins reiche Anmerkungen zu den betreffenden Abschnitten seiner Litteraturgeschichte sind noch unentbehrlich. Ich benutzte sie in der vierten Ausgabe, dem eigentlichen Werke Kobersteins; die fünfte, von Bartsch bearbeitete Ausgabe wurde verglichen.[1]) Sehr wertvolle Nachweise danke ich ferner dem ausführlichen Anhange zu E. Schmidts Lenorenaufsatz in den ‚Charakteristiken' 1, 234. Dagegen giebt ein Aufsatz von P. Holzhausen: „Die Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger", in Zachers Zs. 15, 129 u. 297,

[1]) 4. Ausg. 1, 364 ff.; 2 die im Verzeichnis unter „Volksgesang" citierten Stellen; 3, 2624 ff.

der das vorliegende Thema auch nur streift, wenig Aufschlüsse. Die gebräuchlichen Bibliographien, Goedeke 2. Aufl. II, § 111, John Meier in Pauls Grundriss II 1, 750, Böhme im Anhang seines „Altdeutschen Liederbuches", endlich Erk-Böhmes „Liederhort" I, XLIII, wurden natürlich auch herangezogen. Einzelne sonst nicht zu findende Nachweise gaben mir die weitschichtigen bibliographischen Anhänge zum letzten Bande von Child's grosser Sammlung „English and Scottish Popular Ballads" (Boston 1882—98), die sich nicht auf das Englische beschränken. Dem Herausgeber dieser Sammlung stand ja für das deutsche Gebiet nach Ausweis der Vorrede öfters Reinhold Köhlers unerreichte Fachkenntnis zur Seite. — In den letzten Jahren sind zwei der vorliegenden eng verwandte darstellende Arbeiten erschienen: 1897 eine Heidelberger Dissertation des Amerikaners H. F. Wagener: „Das Eindringen von Percy's Reliques in Deutschland" und 1900 acht Vorträge von Dr. Wilh. Uhl: „Das deutsche Lied" (Leipzig, Avenarius). Erstere Arbeit fädelt streng chronologisch die in den einzelnen Jahren erschienenen Übertragungen, Recensionen und sonstigen Äusserungen zu den Reliques mit kurzem Urteil auf. Dies Verfahren überhebt mich der unfruchtbaren Mühe, alle Spreu minderwertiger Einzelübersetzungen in Zeitschriften, Almanachen u. s. w. hier nochmals zu berühren; mit der Angabe von Ort und Jahr ihres Erscheinens hat Wagener alles gesagt, was darüber zu sagen ist. Dagegen giebt er für die Beurteilung der grösseren Sammlungen noch wenig; er greift nur die Percy-Übersetzungen aus ihnen heraus, während sie meist noch aus Ramsay und anderen englischen Quellen — Percy war ja in seiner Heimat nicht der erste Sammler — schöpfen; eine allgemeine Charakteristik im Hinblick auch auf die Persönlichkeit des Herausgebers ist nicht angestrebt. In Wageners Behandlung der Botheschen Sammlung ist überdies, wie zu zeigen sein wird, durch ein und dasselbe fundamentale Versehen eine ganze Reihe objektiver Unrichtigkeiten gekommen. — Uhl konnte im Rahmen

von Vorträgen, die weitere Kreise berücksichtigten, nur andeutungsweise vorgehen. Das Buch ist sehr extensiv, enthält eine grosse Fülle von Namen, Titeln und Citaten, nirgend aber wird eingehender verweilt. Dass wegen mancher Ungenauigkeiten eine stete Nachprüfung aus den Quellen erforderlich sei, hob auch die Recension Ernst Martins in der Deutschen Litteratur-Zeitung vom 13. Jan. 1900 hervor

3.

Das Interesse an der englischen Sammlung und das Interesse am Heben der heimischen Schätze verschmelzen in der zu behandelnden Zeit aufs engste. Eines löst das andere aus. Dennoch wäre es misslich und verwirrend, die Compliciertheit dieses Processes in die Darstellung zu übertragen; vielmehr erheischt hier die Übersichtlichkeit, die Aufnahme der Reliques von dem Wiederaufleben des deutschen Volksliedes zu trennen. Geringe Übergriffe eines Mannes, der vornehmlich auf dem einen Gebiete thätig war, in das andere, lohnte es freilich nicht, gesondert zu verzeichnen. Den Anteil der einzelnen Persönlichkeit an der Bewegung voll zum Ausdruck kommen zu lassen erschien dem Verfasser auch wichtig genug, um ein dabei unvermeidliches Vor- und Zurückgreifen in der Zeit mit in Kauf zu nehmen.

Die in Betracht kommende Periode steht, namentlich im Anfange, dem Volksliede noch unsicher und tastend gegenüber. Man verquickt das Interesse daran mit dem Interesse am Mittelalter und an den Minneliedern. Namentlich aber aus Percy's bunter Fülle sucht sich mancher vorerst noch die kunstmässigeren Stücke aus; schon Merck beklagte 1777 im „Teutschen Merkur“ (II, 260), dass man „aus den Sammlungen, wo eins so oft unter drei Manieren vorgetragen wird, gerade die modernste und steifste auswähle“. Es ist interessant zu mustern, und doch bisher weniger beachtet, wer für das wahrhaft Volksmässige den reineren Instinkt bewiesen hat. Manche Nummern der

Reliques, wie z. B. die von Boie benützten überaus künstlichen Madsongs, geben sich ja auf den ersten Blick als Kunstpoesie zu erkennen; bei anderen wies schon Percy selbst auf die moderne Entstehung hin. Seitdem Child uns eine erschöpfende, verlässige und das Kunstmässige ausschliessende Sammlung der englischen Balladen gegeben und Brandl im zweiten Paragraphen seines Artikels über englische Volkspoesie in Pauls Grundriss (II 1. 839) verlässige Kennzeichen für den volksmässigen Charakter eines Liedes nachgewiesen hat, ist die Scheidung vollends kein Wagnis mehr. Mindestens wird sich bei den grösseren Sammlungen, wenn hier auch strittige Fälle bleiben, feststellen lassen, nach welcher Seite die Auswahl vornehmlich hinneigt; ein Punkt, der z. B. für die Beurteilung von Bodmers Sammlung ins Gewicht fällt.

I. Die Aufnahme der Reliques in Deutschland.

Das Interesse der gebildeten und litterarischen Kreise am Volksliede kam, nach ganz vereinzelten früheren Äusserungen[1], in Fluss durch das Erscheinen von Percy's Reliques of Ancient English Poetry, London 1765. Von der jungen Generation in Deutschland freudig aufgenommen, blieb diese Sammlung etwa ein Jahrzehnt hindurch das konkurrenzlose Handbuch der Volkspoesie: Zeit genug, um mit ihrer vollen Eigenart zu wirken, der von ihr geweckten neuen Balladendichtung selbst intimere Stilmerkmale mitzugeben, die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Volksliede aber auch mit ihren Mängeln anzustecken, zu denen insonderheit die modernisierende, freie Textgestaltung und die vage Umgrenzung des Volksliedbegriffes gehörten, in welchen Percy fast jede Art nationaler, nicht antikisierender Kleindichtung einbezog.[2]

Noch im Jahre des Erscheinens widmete Rudolf Erich Raspe der Sammlung eine wohlwollende, doch nicht eben tief dringende Recension, die er 1766 noch fortsetzte.[3]

[1] Ueber diese E. Schmidt, Characteristiken, 1, 234; A. Fresenius, Dtsch. Litt.-Ztg. 1892, 768—70 (Referat). Der 2. Band von Rudolf Hildebrands nachgelassenen „Materialien zur Geschichte des deutschen Volksliedes“ (I, 1900) soll mehr bringen.

[2] Die Controle von Percy's Textbehandlung ist in weitem Umfange ermöglicht durch die Veröffentlichung seiner Hauptquelle, des um 1650 entstandenen, sogenannten „Folio-Manuscriptes“: „Bishop Percy's Folio Manuscript, edited by John W. Hales and Frederick J. Furnivall.“ 3 vols. London 1867/68. (Citiert: „Fol.-Ms.“)

[3] Neue Bibl. d. schönen Wissensch. u. fr. Künste I, 1, 176; II, 1, 54. Über diese und die folgenden Besprechungen, sowie über den Göttinger Auszug ausführlich Wagener, S. 11 ff.

Das Bemerkenswerteste daran ist, dass er sogleich nach einem deutschen Percy ausschaute; sehr schwach aber sind die beigegebenen Übersetzungsproben. Ihm folgten in den Jahren 1766 und 1767 Gerstenberg[1]) und Christian Heinrich Schmid[2]) mit kurzen anerkennenden Worten. Nachdem dann noch 1767 ein dürftiger Auszug (11 Lieder) in Göttingen erschienen war, wurde eben dieses halbenglische Göttingen und der Bund der dort studierenden jungen Dichter zu der vornehmsten Pflegestätte eines warm betriebenen Studiums der Reliques und eines daran entzündeten weitergreifenden Interesses am Volkslied.

Der Leiter des Bundes, Boie, dessen nach dem Englischen des Henrey Carey gedichteter „Schuhknecht" heute, leicht variirt, als „Lore am Thore" populär ist, plante längere Zeit hindurch eine englische Chrestomathie, in der Percy sicher nicht gefehlt hätte, wie klar daraus hervorgeht, dass er Herders Volksliedern zu nahe zu kommen fürchtet und dass Herder ihm dann den Percy ausdrücklich freigiebt.[3]) Der Plan zerschlug sich mit anderen Editions- und Übersetzungsplänen Boies. Doch dichtete er 1775 „Die Wahnsinnige" (Weinhold S. 317) nach Motiven der Madsongs bei Percy.[4]) Diese gehören freilich zu den künstlichsten Stücken der Reliques, und so blieb er dem echten Volksliede noch näher, wenn er zwei von Gay im Stil der Volksballade gedichtete Lieder, „Wilhelm" und „Suschen" 1792 in den Vossischen Musen-Almanach (S. 7; Weinhold 340) einrücken liess. Den Stil der englischen Volksballade spiegelt auch seine „Elfenburg"

[1]) 8. Litt.-Brief: Seufferts Deutsche Litteraturdenkmale No. 29 u. 30, S. 58.

[2]) Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachricht von den besten Dichtern, erster Teil, Leipzig 1767, S. 76.

[3]) Herder an Boie, 3. Juni 1776; Weinhold S. 182; vgl. S. 73 u. 266 Anm. 1.

[4]) A. Schröers kritische Ausg. der Reliques 1893 — künftig „R" citiert — S. 493. — Gedruckt wurde „Die Wahnsinnige" erst 1792 in Vossens Musen-Almanach S. 119 mit Änderungen gegen die erste Hs.

(Weinhold 350) deutlich wieder. Aber vor allem: er bewährte sich auch auf dem Gebiete des Volksliedes als der Leiter, Förderer und Redaktor fremder Arbeiten, zu dem er geboren war. Er nahm an Mercks Plänen zur Herausgabe „englischer Songs" lebhaften Anteil[1]); er drängte den verstimmten Herder, endlich seine „Volkslieder" zu veröffentlichen und zeigte ihr nahes Erscheinen mit warmen Worten im Deutschen Museum (Mai 1777) an. Er verschaffte Herder die Kämpeviser und Ramsay's „Evergreen"; er gewann ihm den Verleger, las die Correctur, überwachte den Druck.[2]) Boies vertraute Sprachkenntnis stand den jungen Percy-Lesern des Bundes zuverlässig bei; sein Deutsches Museum gewährte mehreren, zum Teil wichtigen (später zu besprechenden) Veröffentlichungen aus dem Gebiete des Volksliedes Obdach.

In seinem Bundesbruder Johann Heinrich Voss aber weckte der fremde Schatz die Erinnerung an den noch ungehobenen heimischen, von dem ihm in seiner ländlichen Heimat Einiges zu Ohren gekommen war. Zweimal, am 24. Februar und am 13. Juni 1773, mahnt er seinen Landsmann Brückner, „alte Gassenlieder" zu sammeln, wie er sie in Mecklenburg noch glaube gehört zu haben[3]); derselbe Voss, der später Arnim wegen des Sammelns von „Gassen- und Kirchenhauern" so ungebärdig angriff. Begeistert nennt er eine Ode der Sappho und ein „litthauisches Mädchenlied" in einem Atem und braucht gleichmässig von beiden die Ausdrücke: „göttliche Epistel". „unsterbliche Galanterie". In seinem Almanach bittet er „Freunde kunstloser Natur" um Volkslieder, wie F. Stolberg eins gesandt (1776, 222, vgl. 1777, 79). Er selbst glaubte sich zum Volksdichter berufen. Wie ein den Reliques beigegebener Aufsatz Percy's von den wandernden Barden und Minstrels erzählt hatte, so möchte Voss mit dem gleichgestimmten

[1]) Briefe an Merck 1835 S. 46.

[2]) Redlich in Suphans Herder-Ausg. 25, XV (Anhang S. 662 u. 686); Haym 2, 90 u. 96; Weinhold S. 182 ff.

[3]) Briefe von J. H. Voss 1, 130 u. 142.

Freunde Hölty Deutschland durchwandern und „das Leben und die Geschäfte der Landbewohner veredelt in Liedern und Idyllen darstellen“. Er trägt sich 1775 dem Markgrafen von Baden geradezu als Landdichter an.[1] Seine meist später entstandenen Lieder für das Landvolk aber stehen mit ihrer gezwungenen Einfalt oder Derbheit und moralisierenden Trockenheit dem wirklichen Volksliede fern, wenn auch einmal ein einzelnes, begünstigt von der Melodie, zeitweis ins Volk eindrang.[2] Mit Recht wurde die Werkeltagsprosa in den meisten dieser Vossischen Lieder von der Romantik verspottet.[3] Was Voss spät für seine eigene Production den Reliques abgewann, seinen „Flausrock“ (1790) nach „Take thy old Cloak about thee“ (R. 139) und „Knecht Robert auf einer Maskerade“ (1792) nach „Robin Good-Fellow“ (R. 693), sind sehr freie Bearbeitungen kunstmässiger Originale.[4]

Der empfindsame J. M. Miller entnahm den Reliques, bezeichnend genug, das gefühlvolle schäferliche Kunstliedchen „The Passionate Shepherd to his Love“ (R. 157), als dessen Dichter schon Percy Marlowe nannte. Millers gewandte Übersetzung erschien zuerst im Göttinger Musen-Almanach von 1772 (S. 138).[5] Die productive Beisteuer zum Volksliede gelang ihm besser als Voss; wenn auch die Mehrzahl seiner Bauernlieder unwahr ist, so erlangte doch eine Ausnahme, das 1772 entstandene „Klagelied eines Bauern“ („Das ganze Dorf versammelt sich“), in

[1] Briefe 3, 75 u. 106.

[2] Der Componist J. A. P. Schulz meldet in der Vorbemerkung seiner „Lieder im Volkston“, Berlin 1782, der Reigen: „Sagt mir an, was schmunzelt ihr“ würde in einigen Gegenden Niederdeutschlands fast allgemein auf Bauern-Hochzeiten getanzt.

[3] A. W. Schlegel „Wettgesang“. Werke 12, 80; Görres, Einsiedlerzeitung, Pfaffs Neudr. S. 398.

[4] Beide von ganz unvolkstümlicher Strophenform und entsprechendem Wortschatze.

[5] Später noch oft gedruckt: Leipz. M.-A. 1773, S. 192; Ursinus S. 251; Millers Gedichte, Ulm 1783 S. 60; der zweite Teil zuerst in Vossens M.-A. 1 9, 147; Bothe S. 210.

einfachem sangbarem Rhythmus. vorübergehend die Geltung eines Volksliedes: es wurde in fliegenden Blättern der beiden letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts und im beginnenden 19. häufig gedruckt. und der Verfasser einer nicht parodisch sondern ernst gemeinten Nachahmung von Nicolais Almanach, der sich Hans Liederhold nennt, spendet ihm hohes Lob.[1]) Ein anderes in Millers Lyrik auszuzeichnendes Stück: „Was frag' ich viel nach Geld und Gut", führt noch heut als volkstümliches Lied, nebst d[er] Melodie von Neefe, ein allerdings stark abschwellendes Leben.

Dem geborenen Lyriker Hölty stand Percy's Balladensammlung ferner. „Adelstan und Röschen" geht doch im Ton, in einzelnen grellen Effecten und in der ausführlichen Motivierung weit vom Volksstile ab, den Höltys Vorlage. „Margarets Ghost", obwohl auch nur eine Nachahmung Mallet's, doch in der Hauptsache festhielt: noch weniger fällt ins Gewicht. dass der Schluss von „Töffel und Käthe" unter dem Einfluss Percyscher Geisterballaden steht.[2]) Er mag bald gar nicht mehr Balladen dichten, wie er im April 1774 an Voss schreibt: ein Balladensänger kommt ihm „wie ein Harlekin oder wie ein Mensch mit einem Raritätenkasten" vor. Aber wenn er singt: „Mir träumt', ich wär' ein Vögelein", so klingt er an das deutsche Volkslied an: und als Volkslied singt man noch heut: „Üb' immer Treu und Redlichkeit".

Einen einzigen, aber charakteristischen Griff in die Reliques that ein vertrauter Freund des Bundes, Matthias Claudius. mit dem lyrisch-reflektierenden Kunstliede: „My mind to me a kingsdom is".[3]) Dieser Lobgesang auf

[1]) Ellingers Vorrede zu seinem Neudrucke von Nicolais Almanach S. XXX ff.

[2]) Vgl. Rhoades: „Höltys Verhältnis zu der engl. Litteratur". Göttinger Diss. 1892. S. 22 u. 25.

[3]) Zuerst Wandsbecker Bote 1771, No. 99 Werke, ed. Redlich 1, 2, 41. — Das Lied ist unvolkstümlich in Wortschatz und Strophenbau.

das Glück idyllischer Beschränkung war seiner innersten Natur verwandt. So konnte er statt einer blossen Übersetzung eine Nachdichtung im persönlichsten Stil geben. Stärker aber als Percy bewegte ihn die Poesie Ossians, das zeigt deutlich seine Recension von Herders Ossian-Aufsatz.[1]) Wenn aus seinen eigenen Liedern trotz ihrer Sangbarkeit und Schlichtheit fast nichts in den Volksliederschatz überging, so liegt es wohl daran, dass ihnen der kräftige Erdgeruch mangelt; sie schweben zu luftig und leise daher und empor zu den „goldnen Sternlein", um sich im Volke zu halten. Es ist rein individuelles Verfahren der Herausgeber, wenn wir bei Herder sein „Abendlied" und im Wunderhorn (III, 153) seine „Christiane" (‚Es stand ein Sternlein am Himmel') wiederfinden. Auch von seinem „Neujahrsliede" hat nur der kraftvolle und hellere zweite Teil sich als ein studentisches Festlied variirt erhalten.

Auf keinen der Göttinger aber übten die Reliques so tiefen Einfluss aus wie auf Bürger. Ihm wurden sie geradezu zum Retter. Sie wiesen ihm über dem konventionellen burlesken Romanzentypus, der gerade für Bürgers Natur gefährlich war, ein neues Balladenideal, das all seine besten Kräfte aufrief. Was er erreichte, blieb zwar vom echten Volksstile deutlich, besonders durch mangelnde Zurückhaltung und Sparsamkeit geschieden, aber es hatte daraus Kraft und vor allem Bewegung gründlich geschöpft. Bürger ging auch von allen Göttingern am geradesten auf die echte Volksballade zu. Unter den von ihm bearbeiteten Stücken sind nur zwei, die mit dem Volksliede gar nichts zu thun haben: „Frau Schnips" nach ‚The wanton wife of Bath' (R. 655)[2]), und „Des Schäfers

[1]) Wandsbecker Bote 1773, No. 69 u. 71; Werke ed. Redlich, Nachlese S. 25.

[2]) Charakterisiert sich schon durch die litterarische Anspielung im Anfange:

In Bath a wanton wife did dwelle
As Chaucer he dœs write

ferner durch das leierhafte Versmass als schlechte Kunstballade.

Liebeswerbung" nach Marlowes ,Passionate Shepherd to his Love' (s. o.). Zwei andere, „Bruder Graurock" (,Friar of Orders gray', R. 174) und die „Entführung" (,Child of Elle', R. 82) haben echten volksmässigen Kern, wenn dieser auch bei Percy nur frei bearbeitet erscheint.[1]) „Der Kaiser und der Abt" (R. 466) ist eine im besseren volkstümlichen Tone gehaltene Broadside-Ballade (wahrscheinlich des 17. Jahrhunderts, Child 1, 403) und „Graf Walter" (R. 595, Child 2, 83) gehört ebenso wie der zur „Lenore" in Beziehung stehende „Sweet William's Ghost" (Child 2, 226) zum alten Volksgute. Die nähere Vergleichung mit den Percyschen Originalen ist seit dem feinsinnigsten Beobachter A. W. Schlegel von mehreren, unter denen F. W. Valentin Schmidt Erwähnung verdient[2]), geführt worden. Nur die von Schlegel übergangene „Liebeswerbung" sei hier mit dem ,Passionate Shepherd' (R. 157) konfrontiert.[3]) Sie ist, was bei den Balladen nicht immer zutraf, der Vorlage durchaus überlegen. Das Eingangsmotiv: zusammenklingende Natur- und Liebesfreude, im Original nur zwei Strophen hindurch festgehalten, wird von Bürger glücklich zum Hauptmotive erhoben, und in

[1]) Der ,Friar' ist eine Percysche Mosaikarbeit, deren Grundmuster Goldsmith's ,Edwin and Angelina' und eine — von Child ausgeschlossene — Kunstballade des Fol.-Ms. (3, 524) „Gentle herdsman, tell to me" abgeben. Die letzte Quelle all dieser Balladen aber ist, wie ein Vergleich zeigt, eine in der Weltlitteratur verzweigte Volksballade des 16. Jhds.: „The Bailiff's daughter of Islington". Child 2, 284. Ausser jenen Balladen schrieb Percy für den ,Friar' auch namentlich Shakespeare aus: Hamlet 4, 5, Taming of the Shrew 4, 1, Lear 3, 4; auch dichtete er ganz frei hinzu. — „The Child of Elle" gehört in die ebenfalls weitverzweigte Sippe des ,Earl of Bran', Child 1, 88; Percy dichtete aber das im Fol.-Ms. (1, 133 ff.) aufgefundene volksmässige Fragment von 39 Zeilen zu 200 Zeilen auf.

[2]) Balladen und Romanzen der deutschen Dichter Bürger, Stolberg und Schiller, Berlin 1827.

[3]) Dass die beiden Gedichte sich entsprechen, bezeugt die Vorrede zur ersten Ausgabe von Bürgers Gedichten 1778, und ein Brief an Voss, Strodtmann 3, 114.

fünf Strophen mit einer Fülle des frischesten Details ausgeführt: das mittlere Motiv: Liebchens Ausstattung, wird der gesuchten exotischen Zier, mit der es im Originale umgeben ist (ivie buds, coral clasps, amber studs), entkleidet [1]); das Schlussmotiv: Liebchens Ständchen, wird um eine Strophe erweitert, als an sich anmutig, und um vor allem das zweimalige Anschlagen des Refrains nicht aufzugeben. Das Ganze hat so leichten anmutigen Wurf, dass ohne Bürgers eigenes Geständnis schwerlich ein Uneingeweihter hier Anlehnung an ein fremdes Original gewittert hätte.

Aber nicht nur Bürgers Produktion wurde von den Reliques tief beeinflusst, auch ein theoretisches Interesse und die Sammellust wurden in ihm rege. „Ich gehe jetzt in allem Ernste darauf aus, die alten deutschen Volkslieder zusammenzubringen und bin beinah willens ein Avertissement drucken zu lassen“ schreibt er am 19. August 1775 an Boie; es sei zum Erstaunen, „was sich alles aus dem alten Zeuge herausstudieren lasse“ (Strodtmann 1, 239). Was er herausstudiert hatte, trug er ein Jahr darauf im Deutschen Museum (1776 1, 443) als „Herzensausguss über Volkspoesie“ vor die Welt. Echt Bürgerisch in der kraftgenialen Sprache, in dem Auftrumpfen gegen „die nackigten Poetenknaben“ der Kunstdichtung, in dem ganzen sich übernehmenden Enthusiasmus, geht der Aufsatz seinen Grundgedanken nach durchaus die Wege, die ein Grösserer inzwischen gewiesen hatte: Herder, dessen Blätter „über Ossian und die Lieder alter Völker“ in Bürgers Tasten wie eine Offenbarung hineingefahren waren. Erst im Zusammenhange mit diesem Vorbilde ist daher der Aufsatz zu betrachten.

Herders Interesse am Volkslied war durch die Reliques neu geschürt, nicht erst entzündet worden. Er

[1]) Später wollte Bürger die Strophen 7 und 8, als immer noch zu viel „Apparat“ enthaltend, überhaupt streichen und der Herausgeber Reinhard verfuhr nach seiner Anweisung. Vgl. Arnold E. Berger's Bürgerausgabe, Lesarten, S. 491.

hatte bereits in Livland als Knabe „in solchen Gesängen ersten Ton der Poesie und erste Kraft der Musick in aller Einfalt, Stärke und Wahrheit“ gefühlt[1]; dann als Jüngling in Hamannischem Geiste für Primitives Uranfängliches interessiert, veröffentlichte er — seiner Beschäftigung mit Ossian zu geschweigen[2]) — 1764 im 37. Stück der „Königsbergschen Gelehrten und Politischen Zeitung“ ein esthnisches Lied als „Beitrag zu unbekannten anakreontischen Gesängen noch roher Völker.“[3]) Dass sein eben damals keimender Plan einer Geschichte des lyrischen Gesanges sogleich auch nach Volksliedern ausschaute, hat er selbst später bezeugt[4]) und auch die fragmentarischen Skizzen, die von diesem Plane auf uns gekommen sind, deuten darauf hin. Denn hier will er unsere heimische Poesie von der nordischen Edda, in der er Volkspoesie sah, und von „der Barden und Skaldrer Gesänge“ bestimmt sehen[5]) und erwägt, ob nicht „die einfältigen und einschmeichelnden monotonischen Cadenzen unserer Kinder- und Bauernlieder“ dem deutschen Ohre gemässer seien als die komplizierte Bewegung antiker Metra[6]). Die Antithese: ‚Natur- und Kunstpoeten‘ ist ihm schon hier geläufig[7]). Solchen Ansätzen folgte dann 1767 in den „Fragmenten“[8]) als Herders Programm ein warmer Aufruf zum Sammeln, von weitester Umschau begleitet: Ein jeder solle sich nach „alten Nationalliedern“ erkundigen, um Stücke zu gewinnen gleich den litthauischen Dainos in Lessings 33. Litteraturbriefe, gleich den „so vortrefflichen Ballads der Briten, den Chansons der Troubadoren, den Romanzen der Spanier, den feierlichen

---

[1]) An Raspe 25. Aug. 1772, Weimarisches Jahrb. 3, 43.

[2]) Über diese Haym 1, 441.

[3]) Vgl. Zs. f. deutsche Philologie 3. 466 Anm. Doch hat Suphan durch Nichtaufnahme dieses Beitrags in den ersten Band seiner Ausgabe Herders Autorschaft wieder als zweifelhaft hingestellt.

[4]) Werke 25, 545.

[5]) Lebensbild 1, 3[1], 74.

[6]) Ebenda S. 76. [7]) Ebenda S. 79.

[8]) Zweite Sammlung; Werke 1, 266.

Sagoliuds der alten Skaldrer“: auch kosakische Dumi, peruanische und amerikanische Lieder, nichts will er ausgeschlossen wissen. Es versteht sich, dass er selbst schon zusammentrug, was ihm erreichbar war. Wenn er im Winter 1770/71 Carolinen von „seinem Kram“ berichtet, aus dem er ihr noch manche „Idyllen“ mitteilen könne[1]). „arabische von Eseltreibern, italienische von Fischern, amerikanische aus der Schneejagd, item lappländische, grönländische und lettische“, so waren solche Schätze nicht von heut zu morgen aufgelesen. Dass er unterwegs der Volkspoesie nicht vergass, lehrt eine Anspielung im Ossianaufsatze; reichliche Belege aber bieten sich uns dann für die Strassburger und die Bückeburger Zeit, wo öfters Übersetzungen mit erläuternden Beigaben an Merck und Caroline abgehen[2]). 1771 verdichten sich dann Herders lang herumgetragene Gedanken über Volkspoesie zu einem ersten geschlossenen Aufsatze: „Über Ossian und die Lieder alter Völker“, der im September 1771 an den Verleger Bode abgesandt, aber erst 1773 in dem Sammelhefte „Von deutscher Art und Kunst“ gedruckt wurde.

Der Art und Kunst des Volksliedes, seinem Stile im weitesten Sinne, gilt denn auch dieser Aufsatz, der von Ossian nur den ersten Ausgang nimmt, um sich alsbald an echtere Lieder mannigfacher Nationen zu halten. Sie werden mit jenem allempfänglichen Sinne verhört, mit dem Herder stets den Dingen nähertrat. Dass dabei der nach Goethes Wort „in die Welt horchende“ Verfasser auf Ton, Klang, Rhythmus und jede Art sinnlicher Darstellungsmittel vor allem achtete, darf um so weniger verwundern, als hier ein steter polemischer Oberton gegen rationalistische Poetik mitschwingt. Aber auch das Dramatische der volksmässigen Darstellung wird gebührend

---

1) Lebensbild 3 [1], 204. Vgl. den Brief an Merck vom 28. Okt. 1770, in den Briefen an Merck 1835 S. 12 über frühe Beschäftigung mit den Liedern bei Shakespeare.

2) Lebensbild 3 [1], 280, 313, 317. Briefe von und an Merck 1838 S. 31 u. 36.

hervorgehoben und das Sprunghafte stark herausgearbeitet, so dass die Wendung „Sprünge und Würfe“ wie ein Leitmotiv immer wieder auftaucht. Doch allenthalben wird über die empirische Feststellung der Merkmale hinaus ein psychologisches Verständnis angestrebt: Herder sucht sich die in Volksliedern thätige jugendlich primitive Einbildungskraft in ihrer Arbeitsweise ganz deutlich zu machen. Dazwischen eine praktische Mahnung zum Sammeln, schliesslich ein Ruf an die lebenden Dichter, nicht zum manirierten Nachahmen, sondern zum verständigen Lernen. Zugleich wird der Ausdruck „Volkslied“ durch diesen Aufsatz erst verbreitet, der somit gleichsam die Taufurkunde der Gattung darstellt[1]. Der Begriff spielt freilich hier und in anderen Schriften Herders noch in zahlreichen Nuancen, von denen der jeweilige Zusammenhang bald die eine bald die andere besonders betont: bald denkt der Schüler Hamanns und Rousseaus vornehmlich an die Lieder der sogenannten „wilden“ oder „Natur“-Völker, bald der Schüler Montesquieu's an die Offenbarungen eines Volkscharakters; in dem später vorherrschenden Sinne des Liedes unlitterarischer Volkskreise wird der Ausdruck gebraucht, und wiederum mit dem von Percy her üblichen Nebensinne des Mittelalterlich-Romantischen; endlich ist Herdern jedes einfache und vor allem sangbare Lied in gewissem Sinne Volkslied, besitzt er doch in der Sangbarkeit, die Herder mit Gerstenberg und gegen Ramler als ein Grunderfordernis des Liedes überhaupt ansprach, die wichtigste Ausstattung zur Verbreitung. Für die Zeitgenossen war die Anregung um so grösser, je reicher der Begriff. Man berauschte sich an der Fülle der Gesichte. Dazu kam die Form des Aufsatzes. Sprunghaft wie das Volkslied selbst in der Darstellung, rhapsodisch bewegt im Ton, mit Proben wie

---

[1]) Gleich im Anfange, Werke 5, 160: „Lieder des Volkes“; weiterhin S. 189 „Volkslieder“; beide Ausdrücke noch öfter, daneben „Provinciallieder“, „Bauernlieder“. — Percy hatte nur in seiner Vorrede das Epitheton „popular“ bisweilen angewandt, im Titel gar nicht. Der Accent lag bei ihm noch auf dem „ancient“.

dem „Edward“ und dem hier endlich congenial verdeutschten Lappländerliede ausgestattet, that er auf das junge Geschlecht die grösste Wirkung. „Wie ein Liebhaber nach den ersten Stunden der Liebe“ habe Herder gesprochen, meinte Claudius[1], und mit einer Macht „wie die Donau, die ihr Pfeilwasser aus sieben Mündungen zugleich ins Meer strömt.“ Bürger aber stammelte entzückt[2]: „O Boie, Boie, welche Wonne, als ich fand, dass ein Mann wie Herder eben das deutlicher und bestimmter lehrte, was ich dunkel schon längst gedacht und empfunden hatte!“

Schon dieser Ausspruch lässt vermuten, dass ein eigener „Herzensausguss“ Bürgers über Volkspoesie im wesentlichen ein Echo der Herderischen Leitmotive sein werde. Nicht diesem auf Schritt und Tritt begegnenden Widerhalle, nur dem Neuen nachzugehen kann hier Aufgabe sein. Da ist vor allem der hier zuerst gegebene Hinweis auf das Zersingen der Volkslieder zu rühmen, und die daraus abgeleitete Forderung einer kritischen Behandlung der Texte. Bürger schreibt: „Freilich hat die mündliche Tradition oft manches hinzugethan oder weggenommen und dadurch viel lächerlichen Unsinn hinein gebracht“ — ein gesundes Zugeständnis, das sich mancherlei Übertreibungen des Aufsatzes vorteilhaft entgegenstellt. Herder hatte, für Feinheiten des Vortrages fast mehr als für das Inhaltliche interessiert, auch wohl überängstlich jedem rationalistischen Anscheine ausweichend, auf solche sachliche Ungereimtheiten im Volksliede nicht den Finger gelegt. — „Und wär's denn wohl der Mühe nicht wert“, fährt Bürger fort, „dass ein Mann mit Hemsterhuysisch kritischer Nase sich darauf beflisse, den heterogenen Anflug wegzunehmen und die alte verdunkelte oder gar verlorene Leseart wieder herzustellen?“ — Worte, die sich fast wie ein Ausblick über die Romantik hinweg auf Uhlands Bestrebungen lesen. Weniger gesund

[1]) Wandsbecker Bote 1773, No. 69 u. 71 = Redlichs Nachlese S. 25 ff.

[2]) 18. Juni 1773, Strodtmann 1, 122.

als diese stellt sich die andere specifisch Bürgerische Forderung, die der Popularität für alle und jede Poesie, dar; am wenigsten, wenn uns als Beispiel solcher Lehre[1]) „Lenardo und Blandine" angeboten wird, die eher als eine Parodie der Forderungen des Aufsatzes dem ersten Drucke im Deutschen Museum unmittelbar folgte.

Herdors Bemühungen um das Volkslied hatten nach dem Ossianaufsatze nicht ausgesetzt. Seinen theoretischen Darlegungen eine praktische Folge zu geben, stellte er 1773 aus seinen Sammelschätzen ein Bändchen „Alte Volkslieder. Englisch und Deutsch" zusammen, das, nach mancherlei widrigen und verstimmenden Erfahrungen aus der Druckerei zurückgezogen, schliesslich wieder zu dem blossen Materiale geschlagen wurde, aus dem die berühmte Sammlung von 1778/79 erwuchs[2]). In mehrfacher Hinsicht sticht diese erste Sammlung von der späteren ab: durch eine — obwohl lockere — ethnographische Anordnung, die später in eine ästhetische verwandelt wurde[3]), durch Beifügung von Originaltexten; dann durch ausgedehntere, bedeutsamere und ungleich frischer geschriebene Vorreden der vier Bücher, von denen die des ersten, dritten und vierten später zu dem Aufsatz „von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst" zusammengeschweisst wurden; ferner durch ausgedehntere Verwerthung Shakespeares, dem das ganze zweite Buch, neben Liedern auch ganze Scenen bringend, gewidmet war[4]); endlich aber auch durch den Charakter der mitgeteilten Übersetzungen. Zwar die Nachbildungen der kunstmässigen Stücke[5]) finden sich hier schon fast

---

[1]) So meinte es Bürger: an Boie, 15. April 1776, Strodtmann 1, 297.

[2]) Über diese Vorgänge ausführlich Haym 1, 690.

[3]) Den Gründen dieser Umwandlung geht Suphan nach, Zs. f. deutsche Philologie 3, 458.

[4]) Über alle diese Punkte ausführlich Haym 1, 693.

[5]) Die von Redlich, Werke 25, 24 ff. u. 75 ff. angeführten, welche sich alle leicht als solche zu erkennen geben.

genau so, wie sie in die spätere Sammlung eingingen; bei den eigentlichen Volksliedern aber geht Herder 1773 erheblich weiter in der genauen Nachbildung all des Altertümlichen, Eckigen und Rauhen der Sprache, des mündlich-improvisatorischen Vortrags, der Unebenheiten und Kühnheiten des Metrums[1]). Dass dies nicht unwillkürliche Befangenheit durch das Original, sondern bewusste Absicht war, zeigen deutlich noch frühere aber bereits freiere und glattere Übertragungen der gleichen Stücke im Ossianaufsatze oder in den Briefen an Caroline, sowie beim „Edward“ und bei „Wilhelms Geist“ der ausdrückliche Trumpf Herders: wer es „silbengezählter“ wolle, möge die Blätter von deutscher Art und Kunst einsehen. Mit freudiger Genugthuung bemerkt er überdies zu letzterer Ballade: „Fast Wort für Wort nach dem Original“, während er sich bei einem Kunstliede wie „To Althea from Prison“ gerade der Freiheit seiner Bearbeitung rühmt: „der zu gezierten Art dieses Verfassers hat man mit Fleiss nur frei folgen wollen, eigentliches Volkslied ist's überdem nicht.“[2]) Nicht um Treue unter allen Umständen war es also Herder 1773 zu thun, sondern um das, was er „den Aerugo“ nennt, der sich nur bei den Volksliedern findet. Den alten Liedern sollte „ihr heiliger Rost und Moder bleiben“, wie die Vorrede der Sammlung sagt. Der von E. Schmidt durchgeführte Vergleich der Fassungen des „Edward“[3]) liess die der älteren Sammlung als am meisten hierauf bedacht erkennen; hier auch erscheint der in Elisionen schwelgende Vers: „Lass all's da stehn, bis 's sink und fall“. Aber die Beobachtung gilt nicht für den „Edward“ allein, sondern ebenso für „Wilhelms Geist“,

---

[1]) Die „schöne Rosemunde“ aus der meist Bänkelsängerlieder enthaltenden ‚Pepys-Collection‘, von Child nicht aufgenommen, reihe ich dennoch hier unter die Volksballaden, weil sie ihnen im Stile nahebleibt und deshalb ihre Übertragung bei Herder dieselben Beobachtungen zulässt, wie die der echten Volksballaden

[2]) Werke 25, 24.

[3]) Festgabe für Richard Heinzel, 1898, S. 31.

für „Young Waters“[1]), für die „schöne Rosemunde“. Neben diesen aber kommt für den Vergleich nur noch die „Judentochter“ in Betracht, denn sie ist die einzige in der älteren Sammlung noch übrige wirkliche Volksballade. Diese steht in der That etwas für sich da; Herder hat sie im wesentlichen so gelassen, wie sie von Anfang war, nur ganz geringe Änderungen, die allerdings zum Teil auch Glättungen bedeuten, erscheinen 1778.[2]) Indessen ist verständlich, dass gerade diese Ballade eine Sonderstellung einnimmt; ihre Wirkung ist so sehr auf den sinnlichen „Mord- und Nachtklang“ gestellt, dass glättende Eingriffe sie weit empfindlicher getroffen hätten, als andere Balladen, denen sie zum Teil sogar vorteilhaft waren. Man vergleiche nun aus den erstgenannten Balladen „Wilhelms Geist“, 14. Str.:

1773: Denn auf und kräht der rothe Hahn
Und auf und kräht der Grau'.
Ist Zeit! ist Zeit! mein Marg'reth theur
Dass du nun von mir schaust. (S. 74)[3])

1778: Da kräht der Hahn, da schlug die Uhr
Da brach der Morgen für!
„Ist Zeit, ist Zeit nun, Gretchen
Zu scheiden weg von dir.“ (S. 526)

Nur die ältere Fassung bewahrte den improvisatorisch-mündlichen Eingang des Originals: „Then up and crew . . .“. Ähnliche Eingänge, die 1778 beseitigt wurden, in zwei Strophen von „Young Waters“:

Str. 7. 1773: Aus denn brach des Königs Wuth
Und ein wüthger Mann war er . . . (S. 120)

1778: Da brach des Königs Eifer aus
Denn eifernd war er sehr . . . (S. 380)

---

[1]) In die erste Sammlung zwar schliesslich nicht aufgenommen, aber dafür bestimmt: Werke 25, 119.

[2]) Die Varianten Werke 25, 190.

[3]) In den folgenden Beispielen beziehen sich die Seitenzahlen auf den 25. Bd. der Suphanschen Ausgabe.

Str. 5. 1773: Und denn sprach ein Rittersmann
Zur Königin sprach er
Wer ist der schöne Junker dort . . . (S. 120)

1778: Wer ist denn, sprach ein Rittersmann,
Zur Königin sprach er . . . (S. 380)

Die Assonanz „grau : schaust" in der citierten Strophe von ‚Wilhelms Geist' ist ganz volksmässig: 1778 wird sie durch einen Reim ersetzt. So machen auch in den Strophen 6 und 8 derselben Ballade die Assonanzen: ‚Erdenmann : lang' und ‚Gewinn : Trauering' später Reimen Platz. Die Reimformel ‚Hand und Pfand' weicht in derselben achten Strophe später der nicht mehr reimenden, aber geläufigeren ‚Wort und Treu'. In der 6. Strophe aber geht mit der Reimänderung eine Glättung der Konstruktion Hand in Hand:

1773: . . . Ich bin kein Erdenmann
Und soll ich küssen deinen Rosenmund
Dein Leben so ist's nicht lang. (S. 73)

1778: . . . so küss ich Tod dir an. (S. 524)

Auch in Str. 10 der „schönen Rosemunde" steht eine naivere Konstruktion der Fassung von 1773 einer kunstvolleren, mehr buchmässigen Periode in der späteren Fassung gegenüber:

1773: Doch ach das Glück, das lächelt jetzt,
so bald ergrimmt es sich!
Gar bald schwand unsers Königs Lust
und 's Fräuleins Ruhe wich. (S. 14)

1778: Doch ach das Glück, das oft ergrimmt,
Wo es zuvor gelacht,
Beneidet bald des Königs Lust
Und Röschens Liebespracht. (S. 136)

Für die metrische Glättung aber, welche die Lieder 1778 erfahren, ist namentlich ein Vergleich der beiden Fassungen von „Young Waters" belehrend, z. B. die Strophen:

1773: Sie nahmen Young Waters, zwangen ihm
in Ketten Fuss und Hand
Sie nahmen den Jüngling, sie zwangen ihn ein
wo ihn kein Taglicht fand. (S. 120)

1778: Sie rissen ihn, sie zwangen ihm
In Ketten Fuss und Hand;
Sie rissen ihn, sie zwangen ihn
Wo ihn kein Taglicht fand. (S. 381)

Oder Str. 3:

1773: . . . und 'n Mantel von brennend rothem Gold
der war ihm Windesdach. (S. 120)

1778: . . ein Mantel reich an rothem Gold
war Wind- und Wettersdach. (S. 379)

Der rhythmischen Schwierigkeiten wegen scheint Herder die letzte Strophe dieser Ballade 1778 ganz fallen gelassen und durch Wiederholung einer früheren ersetzt zu haben. Auch in „Wilhelms Geist" klingt die Frage: „Ist da noch Raum zu Haupten Wilhelm?" rhythmisch härter, aber mündlicher als die spätere: „Ist Raum noch Wilhelm dir zu Haupt".

Speciell zeigt sich die Beseitigung von Elisionen, für welche die oben citierte Edwardstelle den Hauptbeleg abgiebt, in Stellen wie den folgenden:

(„Schöne Rosemunde", Str. 11):

1773: Sein eigner undankbarer Sohn,
ihm selbst fast würdegleich
Dem Vat'r entgeg'n erhub den Krieg
in Frankreichs Königreich. (S. 14)

1778: Des Königs undankbarer Sohn,
den er selbst hoch erhöht,
Empörte sich in Frankreich stolz
nach Vaters Majestät; (S. 136)

Oder Str. 8:

1773: Dass niemand sond'r ein Leitgarns Bund
da kam nicht ein noch aus. (S. 14)

1778: Dass sonder eines Leitgarns Bund
Niemand kam ein und aus. (S. 136)

Oder „Wilhelms Geist", Str. 5:

1773: Dein Hand und Pfand geb ich dir nicht
s' wird nimmer dein Gewinn
Bis dass du kommst in mein Gemach
und küss'st mein Mund und Kinn. (S. 73)

1778: Dein Wort und Treu geb ich dir nicht
Gebs nimmer wieder dir
Bis du in meine Kammer kommst
Mit Liebeskuss zu mir. (S. 524)

Fast jede Strophe der Lieder enthält irgend ein Beispiel für die Beseitigung der 1773 so beliebten Elisionen, die ja auch in den Shakespearischen Proben der Sammlung masslos wuchern.

Ferner ist der volksmässige Parallelismus der Verszeilen in der viert- und drittletzten Strophe von „Young Waters“ 1773 dem Originale genau nachgebildet:

Oft hab ich geritten durch Sterlingschloss
bei Wetter und Regenguss
Doch nimmer ritt ich durch Sterlingschloss
mit Ketten an Hand und Fuss.

Oft hab ich geritten durch Sterlingschloss
bei Wind und Wetter allein
Doch nimmer ritt ich durch Sterlingschloss
um nimmer zu kehren heim. (S. 120)

1778 aber ist dieser Parallelismus beseitigt, sogar um den Preis eines leeren Flickverses:

Oft ritt ich ein in Sterlingschloss
bei Wetter und bei Wind
Doch nie hatt ich an Hand und Fuss
was diese Ketten sind.

Oft ritt ich ein in Sterlingschloss
bei Wetter und bei Sturm
Doch nimmer nimmer fand ich mich
im finstern tiefen Turm. (S. 381)

Man wird hier der Fassung von 1773 den Vorzug geben dürfen.

Eine besondere Vorliebe zeigt die Sammlung von 1773 auch für „andringliche“ Verdoppelungen:

Wilhelms Geist, vorletzte Str.:

1773: . . . verschwand er in ein'n Nebel hin
und liess sie all' allein (S. 74)

später: . . . und liess sie stehn allein; (S. 526)

Rosemunde, Str. 20:

1773: Der oft denn, oft mit Königsarm
umfasst', umarmte sie (S. 15 unten)
später: Der oft denn seinen Königsarm
voll Liebe schlang um sie; (S. 138)

ebenda Str. 39:

1773: Bat tief so tief gebeugt ihr ab
was sie ihr Leids begunt . . . (S. 18)
später: Bat tiefgebeugt ihr alles ab (S. 141)

ebenda Str. 40:

1773: Erbarm rief sie, erbarme dich . . .
später: Erbarm dich, rief das holde Kind . . . (S. 18 u. 141)

So zeigt sich dieselbe Tendenz der Glättung in einer ganzen Reihe stilistischer Erscheinungen.

Das Gesagte gilt zunächst nur für die Übertragungen aus den „Reliques". Es ist gar nicht zu erwarten, dass dieselbe Beobachtung auch sofort bei den Übersetzungen aus anderen Sprachen — deren die ältere Sammlung übrigens nur sehr wenige aufnahm — zutreffen werde. Aus den wenigen Stücken, die von anderen entlegeneren Nationalitäten Herdern vorlagen, trat ihre besondere Manier längst nicht so eindringlich und zur Nachahmung reizend hervor, als aus der Fülle der englischen Lieder. Ihre Übertragung war in höherem Maasse ein freies Schaffen. Bei dem lappländischen Sehnsuchtsliede, das in vier Fassungen vorliegt[1]), sehen wir jede spätere Fassung der vorangehenden überlegen, während bei den englischen Liedern der Vorzug bald der früheren, bald der späteren Form gebührt. Es geht hier wie bei einer selbständigen Dichtung, die der Dichter lang herumgetragen hat und die immer mehr ausgereift ist: der anfangs noch sorglos mit kleinen Füllwörtern arbeitende Ausdruck wird immer knapper und straffer und deckt reiner die Empfindung. Auch bei den litthauischen Dainos, soweit sie in mehreren

[1]) a) Silb. Buch = Werke 25, 405 Anm.; b) Ossianaufs. = Werke 5, 171; c) erste Sammlg. = Werke 25, 93; d) zweite Sammlg. = Werke 25, 405.

Fassungen vorliegen, war die später hervortretende Beschränkung der gehäuften Deminutiva des Originals klug. Aber die Spärlichkeit der aus entlegeneren Sprachen überhaupt zum Vergleich stehenden Stücke widerrät, nach durchgehenden Tendenzen hier zu suchen.

Während die Veröffentlichung dieser ersten Sammlung sich zerschlug, steuerte Herder um dieselbe Zeit einige Übersetzungen anonym zu dem Göttinger Musenalmanache bei[1]; 1772 „Why so pale“ (R. 736) und „You meaner Beauties“ (R. 212); 1773: „The Sweet Neglect“ (R. 671) und „To Althea from Prison“ (R. 482); 1774: „Jealousy tyrant of the mind“ (R. 1072) und „Winifreda“ (R. 227). Wir sehen, diese durchweg kunstmässigen[2]) Stücke waren keineswegs das beste was Herder schon besass, sie fielen nur so nebenbei ab. Ausgiebiger aber machte er sich das Herz frei mit seinem im Novemberheft 1777 des Deutschen Museums (2, 421) erschienenen Aufsatze: „Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst nebst verschiedenem was daraus folgt“, in den er ja die Vorreden zum ersten, dritten und vierten Buche der älteren Sammlung zusammengezogen hatte, mit dem neuen Titel nur sehr unvollkommen die Fülle des Inhaltes umschreibend. In der Hauptsache galt dieser nach wie vor der Volkspoesie. Hier zieht Herder die Maschen weiter als im Ossianaufsatze, Volkssagen, Märchen, Mythologie einbegreifend und so ein rechtes Programm für spätere romantische Bestrebungen, namentlich der Heidelberger und der Schwaben, entrollend; ja noch weit moderner klingen Fragen wie diese: Wie sind die Märchen entsprungen?

---

[1]) 1772: S. 138, 190; 1773: S. 176, 12; 1774: S. 119, 229. Die Chiffren sind sämtlich schon von Ursinus aufgelöst.

[2]) Nach Percy's eigener Angabe ist: ‚Why so pale‘ (R. 736) von John Suckling; „The Sweet Neglect“ (R. 671) von Ben Jonson; „To Althea from Prison“ (R. 482) von Richard Lovelace; irgend eine Anlehnung an den Volksstil ist nicht vorhanden. Auch „You meaner Beauties“ (R. 212) kennzeichnet sich auf den ersten Blick als Kunstdichtung, ebenso „Jealousy, tyrant of the mind“ und „Winifreda“.

Wie haben sie sich verbreitet, wie anders gestaltet? welche antiken Motive hat das Mittelalter benützt? „Dem Gange der Verwandlungen nachzuspüren wäre allein so lehrreich".[1]) Stärker als in den Andeutungen des Ossianaufsatzes wird auch der anthropologische Gesichtspunkt hervorgekehrt: Volkslieder, Märchen u. s. w. „ganze, treue Naturgeschichte der Völker in eigenen Denkmalen", und der geschichtsphilosophische: Volkslieder „Abdrücke der Seele die Zeiten hinunter".[2]) Alle diese Anregungen sind patriotisch accentuirt: Hauptzweck des Aufsatzes ist, in den Deutschen die Eifersucht zu schüren, dass sie für ihr Mittelalter und ihre Volkspoesie das Gleiche thäten, was England gethan, und wahre Notschreie nach einer deutschen Volksliedersammlung ertönen hier. Gekürzt und vor allem im Ausdruck geglättet war die Umarbeitung gegenüber der Urgestalt; aber das Jugendfeuer spottete doch der Dämpfer. Von dieser Wärme entfernen sich leider weit die müden und verstimmten Beigaben zu Herders Hauptsammlung, die nun in zwei Bänden 1778 und 1779 erschien: ja es berührt wehmütig, den gehetzten Mann bis an Verleugnungen seiner Jugendideale streifen zu sehen, in Sätzen wie: „Der Sammler dieser Lieder hat nie weder Musse noch Beruf gehabt, ein deutscher Percy zu werden"[3]); oder, auf Nicolai anspielend: „Wenn man nicht Koth und Unkraut zusammentragen will, so ist es schlimm und arm ein deutscher Percy zu werden". Aber durch die Übertragungen selbst wurde diese allaussprechende Sammlung dennoch zu dem centralen Werk aller Be-

—

[1]) Werke 25, 65 f.; 9, 525. In der zweiten Gestalt des Aufsatzes treten diese Anregungen, wie manche andere, etwas abgeschwächt auf.

[2]) Werke 9, 530.

[3]) Die Herausgeber der Cottaischen Ausgabe von Herders Werken konnten gar nichts Unglücklicheres thun, als das unmutige Nachwort des Bändchens von 1778 zum Vorworte ihrer veränderten Ausgabe der Volkslieder zu machen, so dass, wer die „Vulgata" aufschlägt, den citierten Satz als erstes zu lesen bekommt.

mühungen um das Volkslied vor dem „Wunderhorn“. Was die Auswahl der englischen Stücke angeht, so lief zwar hier wie in den anderen Teilen der Sammlung noch viel Kunstpoesie mit: das Entscheidende war aber doch, dass die Volksballaden ersten Ranges: „Edward“, „Patrik Spence“ und „Chevy-Chase“, das Beste der ganzen Percyschen Sammlung, mit sicherem Instinkte herausgegriffen wurden.[1]) Und trotz jener Rückzüge in den Vorreden verliess Herdern das Interesse am Volksliede auch fortan nicht. In seinem Hauptwerke, den „Ideen“, feiert wiederum der Anthropologe die Volkslieder, unter Hinweis auf die eigene Sammlung, als „einen wahren Commentar der Denk- und Empfindungsweise aus dem eigenen fröhlichen Munde der Völker“.[2]) Als ihn 1797 das Problem der Metempsychose interessiert, versäumt er nicht, die Lieder primitiver Völker darüber zu befragen[3]); als er später den Volkscharakter der Preussen in den „Gemälden aus der preussischen Geschichte“ analysirt, gedenkt er auch ihrer Lieder.[4]) Ein Liedchen aus Paul von der Aelst, „Hätt ich sieben Wünsch' in meiner Gewalt“, das er schon 1773 in der Vorrede zum dritten Buch der ersten Sammlung erwähnt hatte, ahmt er 1800 in Schillers Musenalmanach freier nach.[5]) Vor allem aber arbeitet in seinem stets bewegten Geiste der Gedanke einer ‚Palingenesie‘ seiner Volkslieder. Er und Caroline setzen ihre Sammelthätigkeit fort[6]), und 1803 wirft er die Grundlinien eines neuen

---

[1]) Für alles Nähere über die Sammlung sei auf Haym 2, 90 verwiesen.

[2]) Werke 13, 329 vgl. auch S. 327 und, aus dem bei Suphan noch fehlenden vierten Teile, S. 19 der Originalausgabe (Riga und Leipzig 1791).

[3]) Zerstreute Blätter 6, 191 = Werke 16, 362 f. Das dort angezogene Kamtschadalische Lied auch im 30. Stücke des Journals von Tiefurt: Schriften der Goethe-Gesellschaft 7, 307. Vgl. noch Werke 16, 323 f.

[4]) Adrastea 3, 106 = Werke 23, besonders S. 466 f.

[5]) S. 199, Chiffre E; vgl. Werke 29, 184.

[6]) Sie notiert z. B. 1788 die madegassischen (richtiger: pseudo-

Planes aufs Papier, wonach die Sammlung „vermehrt, nach Ländern, Zeiten, Sprachen, Nationen geordnet und aus ihnen erklärt, als eine lebendige Stimme der Völker ja der Menschheit selbst" neu erstehen sollte. Diesen zu dem einst verlassenen Principe ethnographischer Anordnung zurücklenkenden Ausblick gab er in dem Adrastea-Aufsatze „Volksgesang"[1], zu dem der bereits vom Tode Gezeichnete noch einmal die Feder angesetzt hatte; mit der Ruhe des Alters schreibend, auch etwas willkürlich Einzelheiten herausgreifend und das Ganze trübend durch gehässige Polemik gegen Gedichte wie Goethes „Bajadere", aber doch die meisten früher vertretenen Gesichtspunkte noch einmal streifend, und eigentümlich neu in der Betonung des erzieherischen Elementes der Volkslieder. Diesen Punkt hatte Herder bisher nur ganz beiläufig — so im Vorwort zu der ersten ungedruckten Sammlung — bedacht. Er traut eine veredelnde Wirkung dem Volksliede zu, wie es ist, und namentlich soweit es aus der alten starken Zeit stamme; wir wissen, dass andere, voran Voss, ein moralisch wirksames Volkslied erst schaffen wollten. Beide beweisen jedenfalls, wie sehr der moralische Gesichtspunkt jener Zeit am Herzen lag; höchst drastisch tritt das auch hervor aus einem Vortrage „Über den Wert der Volkslieder", den ein Dr. Hoche am 14. März 1798 in der litterarischen Gesellschaft zu Halberstadt hielt und der bald darauf gedruckt wurde.[2]) Ausgehend von der richtigen Erwägung, dass nicht abstrakte Sätze sondern nur konkrete Bilder, sinnliche Eindrücke, über das Volksgemüt Macht hätten, meint der Verfasser in dem phantasieanregenden und sangbaren Volksliede das Mittel gefunden zu haben, schlechterdings alle menschlichen und bürger-

---

madegassischen, vgl. D. Jacoby, Zs. f. deutsches Altertum 24, 236) Lieder und 1801 f. Fragmente von bairischen; er das plattdeutsche „Hänsken set im Schorsten"; Redlich in den Werken 25, IX u. 689.

[1]) Werke 24, 263.

[2]) In den „Jahrbüchern der preussischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms III", 1799 II, 3.

lichen Tugenden dem Volke einzusingen, besonders den Patriotismus, der sehr aufdringlich in dem ganzen Vortrage lärmt. Solche Wunderlichkeiten, die auch an Zacharias Beckers „Mildheimisches Liederbuch“ gemahnen, lagen Herder natürlich fern. — Die Grundgedanken seines Aufsatzes „Volksgesang“ finden wir ausserdem poetisch umschrieben in der „Zueignung“ der Volkslieder an die beiden Adrasteen Wahrheit und Gerechtigkeit: Distichen, die derselben letzten Zeit angehören.[1]) So sehen wir von der Jugendzeit bis in die letzten Tage hinein das Interesse am Volkslied Herder begleiten. Nur bei Goethe ist Ähnliches zu beobachten.

Von Herder aus hatte sich in der Zeit der Blätter von deutscher Art und Kunst die Liebe zum Volksliede in die Kreise der jungen rheinischen Genies übertragen. Aber sie haftet bei ihnen nicht an den Reliques, sondern nimmt alsbald die Richtung auf das Heimische. Wenn auch Goethe im Herbst 1771 zu Herder sich über den Unterschied des Tones in den Reliques und im Ossian aussprach[2]), auch späterhin noch gelegentlich eigene Gedichte an Stücke der Reliques anlehnte, z. B. „Rastlose Liebe“ an das schon im Ossianaufsatze angezogene „Love will find out the way (R. 730), und noch 1816 seine Ballade „Die Kinder hören es gerne“ an „The beggar's daughter of Bednall Green“ (R. 364), wenn auch Lenz Hamilton's Balladennachahmung „Braes of Yarrow (R. 506) übersetzte[3]), so wehte doch die Luft am Rheine selbst zu

---

[1]) Werke 25, 645. — Haym (2, 98 Anm.) und Redlich (25, 690) haben Suphan's frühere Vermutung, diese Zueignung sei schon für die Sammlung von 1778/79 bestimmt gewesen, widerlegt. Die Angabe von Herders Sohn, sie solle einem geplanten Aufsatze „Über das deutsche Volkslied und den Charakter der Deutschen“ vorausgehen, wurde schon von Suphan (Zs. f. deutsche Philologie 3, 462) zurückgewiesen.

[2]) Weim. Ausg. IV 2, 3.

[3]) Gedichte ed. Weinhold, S. 162; vgl. Anm. S. 291. Das Protokoll der Salzmannschen Litterarischen Gesellschaft nennt als Quelle, wie Weinhold angiebt, „Dodsley's Sammlung“; damit dürften

liederreich, um einem Einspinnen in die fremde Balladenwelt günstig zu sein.

Dagegen warben die Blätter von deutscher Art und Kunst den Reliques einen neuen Liebhaber an August Friedrich Ursinus, dessen „Balladen und Lieder altenglischer und altschottischer Dichtart", eine Antwort auf Nicolai's Spott nach des Herausgebers Meinung[1], ein Jahr vor dem ersten Bande der Herderschen Sammlung erschienen, an Bedeutung weit zurückstehend. Ursinus war ein Berliner, aus einer Beamtenfamilie gebürtig und selbst auf die Laufbahn eines Staatsbeamten bedacht, als Liebhaber aber namentlich während seiner Universitätszeit zu Halle litterarischen Interessen zugewandt und in eigenen, teils auf Bardenton gestimmten, teils Berliner Lokal-Gedichten sich versuchend[2]. Die wenigen Nachrichten, die wir von dem jungen Ursinus im Beginne seiner zwanziger Jahre besitzen, — dreiundzwanzigjährig liess er die Sammlung ausgehen — deuten gleichmässig auf einen empfänglichen, liebenswürdigen Dilettanten, dessen menschliches Wesen und litterarische Neigungen wohl eine gewisse Salonfärbung aufwiesen — wie er z. B. nach damaliger schöngeistiger Mode Stammbucheintragungen berühmter Männer sammelte[3]) — ohne sich indessen in diesem Elemente zu erschöpfen. „Eine ganz gute Art

---

die Reliques gemeint sein, die auch Herder im Ossianaufsatze nach dem Verleger citiert, schwerlich die seltenere Sammlung Dodsley's „Collection of Poems in six volumes by several hands" London 1752. — Lenzens Vorlage bezeichnete schon Percy's Vorbemerkung als eine von William Hamilton in bewusstem Anschlusse an den Stil der Volksballade gedichtete Nachahmung.

[1]) Vgl. den Brief an Herder bei Haym 2, 89 Anm.

[2]) Gött. Mus.-Alm. 1776 S. 183; Hamburger Mus.-Alm. 1776 S. 208. Gedike und Biesters Berlinische Monatsschrift 1884 4, 289; 1790 16, 184; 1794 24, 77. Vgl. Holstein in Herrigs Archiv 59, 1, bes. S. 7 u. 13; von Holstein auch der kurze Artikel in der A. D. B. 39, 365.

[3]) Dies Stammbuch in Auswahl gedruckt durch Holstein a. a. O.

von Menschen“, schreibt Biester an Bürger[1]), „er hat wirklich ein sehr warmes Herz und Enthusiasmus für alles, was er für gut und schön hält, hin und wieder mangelts ihm wohl an Kenntnissen . . . er hat für mich auch etwas zu sehr den Ton der feinen Welt.“ Ähnlich äussert sich Gökingk[2]). Nur jugendlich schnellfertiger Enthusiasmus konnte in der That an eine Sammlung denken, wo erst drei Übersetzungen im Pulte lagen: denn nur die drei Stücke ‚Alcanzor and Zaida‘, ‚Queen Elianors Confession‘ und ‚The damsel deploring‘ hat Ursinus selbst beigesteuert, alles andere wusste er sich anderswoher zu beschaffen: in der Regel liess er sich von den Autoren bereits einzeln in Zeitschriften und Almanachen erschienener Übersetzungen einfach die Erlaubnis zum Wiederabdrucke geben. „Was sich doch manche Leute die Autorschaft leicht machen können“, spottete Bürger[3]). Die Hauptmasse der Lieder bezog er auf diese Weise von Eschenburg, der 9 von den 27 mitgeteilten Nummern beisteuerte. Davon waren zwei (‚Lord Thomas and fair Ellinor‘ und ‚King Leir‘) eigens für diese Sammlung übersetzt und machen mit den erwähnten drei eigenen Übertragungen von Ursinus und einer von Laur (The Sailors Rant) die 6 einzigen neuen Nummern der Sammlung aus. Eschenburgs Name würde, wenn diese bunte Compilation überhaupt unter persönlicher Flagge segeln sollte, mit dem meisten Rechte auf dem Titel stehen; denn er übertrug ausserdem die einleitenden Abhandlungen. Herder gab 7 durchweg schon früher gedruckte Lieder — der noch ungedruckte ‚Patrik Spense‘ kam zu spät[4]); Crome lieferte zwei, Campe, Claudius, Löwen, Merck (anonym) und Miller je ein Lied; während Ursinus' Fleiss nur noch in einigen Partien der Anmerkungen zum Ausdruck kam.

Die Sammlung stellt sich äusserlich dar als ein hand-

---

1) Strodtmann 2, 133.
2) Strodtmann 1, 254.
3) Strodtmann 2, 87.
4) Ursinus an Merck, Briefe 1835 S. 114.

licher Duodez-Band von ansehnlicher Stärke (354 S.), geschmückt mit einem Chodowieckischen Titelkupfer, das, ganz ähnlich dem vor Bürgers Gedichten, einen alten Sänger inmitten der lauschenden Volksmenge auf dem Markte darstellt und an sich interessiert. Denn sieht man, wie fremd dieser Meister des zeitgenössischen Kostüms hier dem des Mittelalters gegenübersteht, so wird recht anschaulich, welch ein farbloser Schemen das Mittelalter für die durchschnittliche Vorstellung unseres 18. Jahrhunderts noch war. Gewarnt vielleicht durch dieses Bild, bat sich Bürger einen „simpel aber modern gekleideten Sänger" aus, der ihn dann freilich auch enttäuschte.[1]) In England, wo dank Vermittlern wie Shakespeare und Spenser, Bild und Empfinden der alten Zeiten nie in völlige Vergessenheit gesunken waren, hatten die Illustratoren der Percyschen Sammlung das romantisch-feudale Element ganz anders herauszubringen gewusst[2]). Dem Titel lässt Ursinus zwei Citate aus dem Spectator, die schon Hagedorn kannte[3]), als Zeugnisse über Volkslieder folgen, und reiht ihnen als drittes das berühmte Montaignesche Lob der Volkspoesie an. Zwei Abhandlungen „Über die alten englischen Minstrels" und „Über die Liederpoesie" gehen ausserdem den Texten voraus; diese selbst stellen Original und Übersetzung stets nebeneinander, was ebensowohl einem wirklichen Interesse des Publikums als dem Stoffmangel des Herausgebers diente; Anmerkungen schliessen das Ganze.

Der erste einleitende Aufsatz ist identisch mit Percy's „Essay on the ancient Minstrels in England", der mit anderen Prosaaufsätzen des gelehrten Bischofs den Reliques beigegeben war und hier von Eschenburg wörtlich, unter alleiniger Verkürzung der Anmerkungen, nach der Fassung der zweiten Auflage (1767) übertragen wurde. Quelle

---

[1]) Strodtmann 2, 277 f.

[2]) Ein nebst den Kupfern trefflich erhaltenes Exemplar der 2. Auflage der Reliques (1767) besitzt die Kgl. Bibliothek in Berlin.

[3]) Vorrede der „Oden und Lieder", 1747 S. XVI.

und Übersetzer sind, erstere in den Anmerkungen am Schlusse, genannt. Hier wurde also dem weitesten deutschen Leserkreise jenes romantische Idealbild des fahrenden Minstrel nahe gebracht, das Percy mit mehr Enthusiasmus als Kritik hauptsächlich nach fabulosen mittelalterlichen Chronisten, wie Geoffry of Monmouth und William of Malmesbury, entworfen hatte, und das zur Zeit dieser deutschen Verpflanzung in England schon durch die kritischeren Untersuchungen Thomas Warton's (History of English Poetry from the 11th to the 16th century, 1775) korrigiert worden war[1]). — Die andere Abhandlung „Über die Liederpoesie" ist, laut einer Anmerkung, von Eschenburg übertragen aus John Aikin's „Essays on Song-Writing, with a Collection of such English Songs as are most eminent for poetical merit", deren hier benutzte zweite Auflage 1774 zu Warrington erschienen war. Der Übersetzer nahm einige Kürzungen vor, die sich vornehmlich auf Beispiele aus der englischen Litteratur beziehen, fügte die wenigen Fussnoten hinzu, verfuhr im übrigen aber wörtlich. Dieses Aikinsche Buch hat mit dem Volksliede nichts zu schaffen; nur ein paar freie Nachahmungen der Volksballade von Percy, Mallet, Goldsmith, begegnen darin. Es ist eine Anthologie von Kunstgedichten für einen verfeinerten aristokratischen Geschmack, für Salon und Damenwelt[2]), mit eingeflochtenen, elegant

[1]) Der wissenschaftliche Wert der Percyschen Schilderung kann heut an folgenden modernen Behandlungen der Themas gemessen werden: Ten Brink „Gesch. der englischen Litteratur" 2. Bd., ed. Brandl, Strassburg 1893, S. 194 ff. und die übrigen im Verzeichnis citierten Stellen; ferner William Motherwell „Minstrelsy, ancient and modern", New edition, Paisley 1873, Einleitung S. XXVIII ff. Vgl., auch W. Hertz' „Spielmannsbuch"[2] 1900, die Einleitung und die reichen Litteraturangaben. Um die Berichtigung der populären Vorstellung hat sich namentlich Scott Verdienste erworben.

[2]) S. X der Einl. wird ausdrücklich betont, die Auswahl habe sich gehütet „from offending that charming delicacy of the sex, which every man must admire".

geschriebenen, aber nicht originellen und tieferen Essays über lyrische Dichtkunst. „Eine Susporte über jede beliebige Thür" nannte Merck diese Aufsätze mit ihrer seichten Allgemeinheit[1]); was sie gerade vor einer Volksliedersammlung sollen, ist am wenigsten einzusehen. Denn nachdem Aikin zu Beginn seines zweiten Abschnittes „Über die Balladen und Hirtenlieder" (S. LIX bei Ursinus) die Volksballade mit einigen teils schiefen, teils ganz oberflächlichen Bemerkungen gestreift hat, lehnt er mit einem von Eschenburg unterdrückten Satze am Ende des ersten Alinea ausdrücklich ab, näher auf diese Gruppe der Balladendichtung einzugehen: „As it is not my design to collect pieces of this [sc. popular] sort, which is already done in a very elegant manner by Dr. Percy in his Rel. of A. E. P., I shall proceed to consider the ballad more as an artificial than a natural species of composition"; (S. 27 f. des Originals). Und so kommt denn im Folgenden wirklich nur die englische Kunstballade zur Erörterung. Die einzige andere, der erwähnten schon voranstehende Stelle in diesen Essays, in der das Volkslied noch flüchtig charakterisiert wird, schielt stark nach der Schäferdichtung hinüber. In dieser sah Aikin noch das Volkslied des Südens und in Theocrit einen ursprünglichen Naturdichter. (S. XLII und LXIV bei Ursinus). Nur mit Vorsicht dürfe der im Wesentlichen auf die Antike als Vorbild angewiesene moderne Dichter vom Volke lernen; es war grosse Bescheidenheit von Percy, eigene Gedichte unter seine „alten Überbleibsel" zustellen (S. LXII f. u. LXVIII bei Ursinus u. S. 41 Anm. des Originals). Hinter all diesen Ausführungen sieht man eine durchaus klassicistisch gerichtete Persönlichkeit stehen. Wir werden auch ein besonders liebendes Verweilen bei der Naivetät des Volksliedes nicht von einem Manne erwarten, der eine begonnene

[1]) In seiner Recension von Ursinus: Wielands „Teutscher Merkur" 1777 2, 260. Merck nahm irrtümlich an, dass Eschenburg selbst der Verfasser sei, was diesen zu einer Erklärung in derselben Zeitschrift, 1777 3, 179 veranlasste.

Übersetzung von Plinius' Naturalis Historia abbrach, als „too disgusted by his errors and old women's fables."[1]) Selbst wer einzelnes Gesunde in seinen Ausführungen, wie die starke Betonung der Sangbarkeit bei der Definition des Liedes (S. XLVIII bei Ursinus) anerkennt, wird es überflüssig und ungeschickt finden, dass diesem Manne nach Herder in Deutschland noch das Wort gegeben wurde; auch die konstruktive Methode seiner Aufsätze sticht ungünstig gegen Herders frische Beobachtung ab. — Zu den Beilagen der Sammlung gehören endlich die Anmerkungen am Schluss. In diesen steckt ein Stück eigener Arbeit von Ursinus, aber sie sind keineswegs ganz originell. Es sind vielmehr im Wesentlichen die bibliographischen Nachweise, die dem Herausgeber selbst zufallen. und die neben stetem Nachweis der Originale dankenswert sind durch Angabe moderner Kompositionen der Lieder oder anderweitiger Übersetzungen (S. 320 auch eine französische) und verwandter Balladen. In den eigentlich litterarhistorischen Teilen aber, also in den Untersuchungen über das Verhältnis einzelner Balladen zu Shakespeare oder über die historischen Grundlagen der Lieder, fussen sie auf Percy und den Anmerkungen Eschenburgs zu seinem deutschen Shakespeare; gelegentliche ästhetische Bemerkungen entlehnen sie vornehmlich aus Herders Ossianaufsatze. Allenthalben übrigens nennen sie aufrichtig ihre Quellen. Sein Bestes thut Ursinus hier mit der Anregung (S. 306): Gleichwie Maffei unter Lessings Beifall den Dramatikern des Hyginus Fabeln empfohlen habe, so möchte er ihnen „die alten Balladen und Legenden" empfehlen, in denen bisweilen die Gruppen zu ganzen Scenen schon gestellt seien. Wir denken dabei an den Schluss des „Clavigo". auch etwa an Kleist's „Käthchen" mit seinen Beziehungen zu „Child Waters".

Der Kern der Sammlung giebt in zwei Gruppen erst

---

[1]) cf. die Charakteristik Aikin's im ‚Dictionary of National Biography' 1, 185.

die Balladen, dann die Lieder; jene mit einem bekannten Motto der Mrs. Rowe, diese mit einem Klopstockischen Vorspruche eingeleitet. Von dieser Scheidung abgesehen ist eine planvolle Gruppierung, etwa nach künstlerischen Gesichtspunkten, nur insofern zu bemerken, als durch den „Edward“ — in Herders Übersetzung — für einen kraftvollen Einsatz, und durch Claudius' Lied ‚Mein Sinn ist mir ein Königreich‘, das in der ausgesprochenen Absicht einen Schluss zu gewinnen, noch den Anmerkungen angehängt wird, für einen hellen sanften Ausklang gesorgt wird. Nur gelegentlich stehen innerhalb des so gebildeten Rahmens noch motiv- oder stimmungsverwandte Lieder bei einander; der ausgedehnte „Hermit of Warkworth“ trat natürlich an den Schluss des Balladenteiles. Geschöpft sind die mitgeteilten Stücke überwiegend aus den Reliques, daneben einige aus Ramsays ‚Tea-table-Miscellany‘; zwei Ossianstücke finden wir und aus Shakespeare das Liedchen „Come away, death“ (Was ihr wollt 2, 4) auf das Herders Ossianaufsatz hingewiesen hatte; endlich die von Percy gedichtete grössere poetische Erzählung „The Hermit of Warkworth“. Über alle Quellen geben die Anmerkungen Rechenschaft. Unter 27 Nummern sind nur 4 wirkliche Volksballaden: Edward, Queen Elianor's Confession, Lord Thomas and fair Ellinor, Sweet William's Ghost[1]). Kein Wunder, dass da Boie an Bürger schrieb: „Für mich ist nicht viel darin und für dich gewiss noch weniger“[2]). Die ganze Auswahl erfolgte nicht nach rein künstlerischen Gesichtspunkten; vielmehr sollten die Lieder von Lear und dem Juden von Venedig, an sich wertlose Bänkelsänger-Reimereien, einem auf Shakespeare hinüberblickenden Forschungs-Dilettantismus dienen. Die Aufnahme des letzteren Liedes stellt aber hinsichtlich der deutschen Übersetzung, in der es gegeben wurde, noch einen weit ärgeren Missgriff des Herausgebers dar: Eschenburg

[1]) Child 1, 167; 3, 257; 2, 179; 2, 226.

[2]) Strodtmann 2, 85.

nämlich hatte sie lediglich um des Stoffes willen für den Commentar seines deutschen Shakespeare gemacht, ohne alle künstlerischen Ansprüche, mit Aufgabe des Reimes; und sie durfte aus der Verborgenheit dieser Stelle, für die sie genügte, nie in eine Sammlung übergehen; mit ein paar kleinen Besserungen war ihr nicht aufzuhelfen. Was sonst die künstlerische Qualität der mitgeteilten Übersetzungen angeht, so ist — wenn wir von Herder hier ganz absehen — das Höchste, was Eschenburg, Ursinus und mit wenigen Ausnahmen auch die übrigen Übersetzer erreichen, eine anstossfreie Lesbarkeit, ein einigermassen leichter Fluss des Vortrags. Eschenburg zeigt sich dabei — den erwähnten Juden von Venedig abgerechnet — etwas gewandter als Ursinus, der mehr mit Vers- und Reimnöten zu kämpfen hat (Str. 1 u. 2 von Alcanzor und Zaida) und dessen Ausdruck nicht einmal sicher das Parodische vermeidet (Str. 3 und die Schlusstrophe desselben Liedes). Von einer Übertragung im höheren und herderischen Sinne, die neben dem Inhalte auch auf Wiedergabe der sinnlichen Wirkungen des Originals bedacht wäre, einer Beibehaltung der volksmässigen Eigenheiten in Rhythmus und Syntax, einer Nachbildung des Formelhaften u. s. w. ist aber bei beiden nicht die Rede. So kommt es, dass jene Lieder, die hinsichtlich dieser Elemente die geringeren Anforderungen stellten, die regelmässigen Kunstballaden und die monotonen Bänkelsängerlieder noch am ehesten conform wiedergegeben sind; einige Stücke, „die neuere Empfindung und Schäferblümchen atmen“, so drückte es Merck aus, seien Eschenburg am besten geglückt. Erhebt sich aber auch hier der Rhythmus einmal zu complicierterer Bewegung, wie in dem Shakespearischen „Come away, come away, death“, so versagt wiederum diese Übersetzerkunst. Ursinus selbst meinte freilich, gerade bei einer echten Volksballade dem Originale recht nahe gekommen zu sein: seine Anmerkung zu „Queen Elianors Confession“ spricht von einem „altdeutschen Tone“, den er anstrebe, und der ihm

geeignet scheine, „das Drollig-Feierliche des Originals“ wiederzugeben. Aber zunächst zeigt einmal diese Bemerkung schon ein arges Verkennen der Stimmung des Liedes, und dann sind auch die Mittel, mit denen Ursinus auf die beabsichtigte Wirkung hinarbeitet, höchst ärmlich: ein paar ungewöhnliche Ausdrücke und Reime, wie ‚han: lan‘, ‚Magdthum‘ (das in einer Anmerkung erklärt wird!), ‚viel schlimm‘ sollen das Altdeutsche, und Worte wie ‚Popanz‘, ‚Mondkalb‘, ‚Dauss‘, ‚Hink-ins-Feld‘ sollen das vermeintliche Drollige herausbringen. Weit entfernt, dass diese Elemente die Übertragung irgendwie echter machen, kann Ursinus vielmehr von Glück sagen, dass sie bei ihrer Spärlichkeit nicht störender wirken. Wie wenig ihm aber überhaupt der Geist des Volksliedes aufgegangen war, erhellt vor allem daraus, dass er die ungemein anschauliche Schlussstrophe dieser Ballade:

The king lookt over his left shoulder
And a grimme look looked hee;
Earl marshall, he sayd, but for my oathe,
Or hanged thou shouldst bee

als „zu unbedeutend“ tilgte, und statt dessen im Sinne der veralteten Poetik nach einer „ernsten und lehrreichen Wendung“ am Schluss ausschaute, die er in folgender unsäglich matt abfallender Strophe glaubte gefunden zu haben:

Nun, seufzte Heinrich, ich bin Fürst
Und bin der ärmste Mann!
Hab keine Gattin, keinen Freund
Worauf ich bauen kann!

Man glaubt ein Mägdlein greinen zu hören. Von solchen Missgriffen sind Eschenburg's Übertragungen frei; im Ganzen aber erheben auch sie sich nicht über ein an Farbe und Biegsamkeit armes Mittelmass. Auch Löwen, Campe, und der mehr interessierende Merck, mit je einer Übersetzung vertreten, bleiben in dieser Sphäre. Mercks hier anonym mitgeteilte[1]) Übersetzung von „The Lady

[1]) Die Anonymität wird durch Bothe, der S. 307 ff. seiner Sammlung diese Übertragung des inzwischen verstorbenen Merck

turned Serving-Man" ist die einzige aus Percy, die von ihm an die Öffentlichkeit trat. In Herders Nachlasse aber haben sich, wie Redlich mitteilt[1], noch vier weitere Übertragungen Mercks aus den Reliques gefunden: Harpalus, Mariage of Sir Gawein, Cupid and Campaspe, A Hue and Cry after Cupid. Diese Auswahl bevorzugt Kunstmässiges, ja teilweis sehr Künstliches[2]; und anderwärts tadelte doch Merck das Heraussuchen des Modernen aus Percy (s. oben S. VII). Aber die erhaltenen Stücke erschöpfen allem Anscheine nach keineswegs die Reihe der von Merck überhaupt bearbeiteten. Bereits am 2. April 1772 meldet er an Nicolai: „Ich verdeutsche beinahe die ganze Sammlung der Reliques of Ancient English Poetry"[3]; am 26. Januar 1773 erwähnt ein Brief Boies an Merck einer Sammlung von „englischen Songs", die dieser plane, und der Zusammenhang der Stelle lässt vermuten, dass es sich auch hier vornehmlich um Übertragungen aus den Reliques handle.[4]) Der Brief von Ursinus an Merck vom 3. Mai 1777[5]) spricht von einer Übersetzung von Child

wiederabdruckt, aufgedeckt, seine Angabe durch den Brief Ursinus' an Merck (1835, S. 113) bestätigt. — Schon vor Ursinus hatten die „Hamburgischen Adresscomtoir-Nachrichten" 1776, St. 83 die Übertragung gebracht und irrtümlich „Claudius" darunter gesetzt; vgl. Ursinus' Anmerkung.

[1]) Werke 25, S. XVII Anm.

[2]) Alten volksmässigen Kern, der aber auch in starker Verhüllung bei Percy erscheint, haben nur „The Lady turned Serving-Man" (Child 2, 428, R. 613) und „Marriage of Sir Gawein" (Child 1, 288, R. 563); Harpalus (R. 310) bezeichnete Percy selbst als „An ancient English Pastoral"; „Cupid and Campaspe" (R. 613) ist eine anakreontische Tändelei; „A Hue and Cry" (R. 664) ist, wie schon Percy angab, von Ben Jonson, und voll von unvolkstümlicher, antiker Mythologie.

[3]) Briefe aus dem Freundeskreise von Goethe . . ed. K. Wagner 1847 S. 57.

[4]) Briefe an Merck 1835 S. 46 (wo im Datum durch Druckfehler „1775" steht, während der Brief in die Reihe der 73er Briefe eingeordnet ist) vgl. auch S. 56.

[5]) Briefe an Merck 1835, S. 113.

Waters, also einer echten Volksballade[1], und noch Clemens Brentano empfing von dem Sohne Mercks aus des Vaters Nachlass eine Partie „Lieder, die meist aus dem Englischen scheinen".[2] All das deutet auf eine intensive Beschäftigung mit den Reliques.

Eine kleine, aber rühmliche Gruppe von Übertragungen bleibt bei dem Compilator Ursinus noch übrig und umfasst je ein Lied von Claudius, Miller, Laur — erstere beiden uns von früher bekannt, das dritte die ganz ansprechende Wiedergabe eines unschwer greifbaren Kunstliedes (The Sailor's Rant, aus Ramsay[3]) — und zwei durch die Freiheit der Behandlung für sich stehende Ossianstücke des Einbecker Rektors, Philologen und Theologen Ludwig Gottlieb Crome. In dem ersten dieser beiden, „Armyn to Kirmor" (S. 136), löst Crome die Macpherson'sche Prosa in Verse, die absichtsvollen Asyndeta in einen voll flutenden Strom weicher Rhetorik auf:

Often by the setting moon I see the ghosts of my children.
— Half viewless; they walk in mournful conference together.

Wenn der Mond mein stummer Zeuge
Gegen Westen sinkt ins Meer,
Kann ich bei dem Schimmer sehen
Meine Kinder wandern gehen
Melancholisch gleiten sie daher —

Hand in Hand sich unterredend
Schwebt das blasse Nachtgesicht . . .

Der Tonfall erinnert bisweilen an Schillers Jugendlyrik. Höher zu bewerten und weniger rhetorisch ist das

[1] Es kann auch „Young Waters" gemeint sein, was aber gleichfalls alte Volksballade ist; siehe Child 2, 83 u. 342.

[2] Steig, Arnim u. Brentano S. 179 unten.

[3] Rat Laur in Münster übertrug 1778 noch „The Child of Elle"; doch wurde diese Übersetzung, nachdem sie Boie auf Bürgers Urteil hin (Strodtmann 2, 248 u. 252) vom Museum ausgeschlossen hatte, meines Wissens nicht gedruckt.

zweite Ossianstück ‚Colma' (S. 290).[1]) Völlig unbefangen übrigens lenkt in der Anmerkung Ursinus von solchen Übertragungen aus die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Goethes im Werther, wie er denn überhaupt Gutes und Schlechtes mit der gleichen heiteren Liebenswürdigkeit des weltmännischen Dilettanten darbietet.

Die Sammlung erfreute sich im Allgemeinen einer recht beifälligen Aufnahme, was mehr für den Massstab, der vor Herders Volksliedern noch galt, charakteristisch ist, als für ihren Wert. Selbst Bürger in dem erwähnten Brief an Boie mildert doch seinen Spott durch die Beifügung: „Inmittelst hat er manches Mal seine Sachen nicht übel gemacht", damit ein Urteil Boies wörtlich aufnehmend. Wenn er ausserdem hinzufügt: „Sonderlich hat mir Eleonorens Beichte gefallen", so werden wir das für ein recht Bürgerisches Urteil nehmen: solche verfehlten Derbheiten wie Popanz, Mondkalb u. s. w. lagen auch ihm nur zu nahe. Aus dem Lob Aug. Herm. Niemeyer's, des späteren Kanzlers der Universität Halle[2]), spricht die persönliche Eingenommenheit des Freundes; bei Justus Möser[3]), an den sich Ursinus vergeblich um Beiträge gewandt hatte, bemerken wir trotz eines im ganzen günstigen Urteils doch das Bestreben, lieber auf sachliche Erörterungen geschichtlicher Art abzulenken, und Wieland lässt Merck gegenüber deutlich durchblicken, dass er von der „Compilation" wenig halte[4]). Er bittet zugleich Merck, die Recension für den Merkur zu übernehmen: diese schon oben herangezogene Besprechung ist die gehaltvollste, die die Sammlung erfuhr. Merck wünscht, dass uns die Einleitung statt ihrer Gemeinplätze lieber unterrichtet hätte über „den mannigfaltigen Schnitt und Sitte aller der

---

[1]) In Crome's „Gedichten" ed. C. D. Ebeling 1795, S. 132 auch eine muntere Parodie von „The Shepherds Resolution" (R. 637).

[2]) Holstein, Herrigs Archiv 59, 24.

[3]) Verm. Schriften, Berlin u. Stettin 1798, 2, 230 u. 233.

[4]) Briefe 1838, S. 92.

Stücke" in den Reliques, „die so verschieden sind wie die Kleidertracht jedes Jahrhunderts von dem 13. bis hierher." „Wie vieles wäre nicht über den epischen Märchengang der ältesten zu sagen . . . über die dramatischen Sprünge, Veränderung der Scene u. s. w., dass sie mit dem Shakespearischen oder älteren Drama so viel Ähnlichkeit haben." Das ist Herderisch gesagt, die Abstufung in den Reliques aber noch entschiedener betont als von Herder. Mercks Urteil über die Übersetzungen selbst ist zwar höflich und vorsichtig gehalten, da Wieland ihn gebeten hatte, aus Rücksicht auf den ihm verbundenen Verleger Himburg „säuberlich mit dem Knaben Ursinus zu verfahren"; aber auch so sagt es dem Einsichtigen genug. Gelobt wird die Beifügung der Originale. Diese scheint auch im Publikum gefallen zu haben: 1794 begründet der Herausgeber einer nur englischen Auswahl aus Percy, Theophil Miller[1], sein Unternehmen damit, dass Ursinus' Sammlung nun vergriffen sei.

Von einem „grossen Hunger nach Volksliedern" hatte Mercks Recension am Schluss gesprochen und die Dichter zur Konkurrenz mit Ursinus aufgerufen, „um auf die bescheidenste Art von der Welt zu sagen, dass eine Sache sich immer besser machen lasse." Der Ruf sollte nicht ungehört verhallen. Denn eben jetzt drängen sich die Sammlungen: 1777 Ursinus, der noch eine im Hinblick auf Herder dann unterlassene Fortsetzung bedachte[2], 1778 und 1779 Herders „Volkslieder" und schon im folgenden Jahre 1780 wieder eine neue Sammlung: Johann Jacob Bodmer's „Altenglische Balladen", denen er 1781 noch ein zweites Bändchen „Altenglische und altschwäbische Balladen" folgen liess.

Der buntscheckigen Mosaik von Ursinus stellt sich die Sammlung Bodmers als ein Buch in einheitlichem persönlichem Umriss entgegen. Nicht von einem Jüngling,

---

[1]) „Ballads and Songs chiefly taken from Dr. Percy's Rel. of A. E. P."; Halle 1794; Vorrede.

[2]) Brief an Merck vom 3. Mai 1777, Briefe 1835, S. 113.

sondern von einem zweiundachtzigjährigen Urgreis ging sie aus, den zu demselben Buche, das die junge Generation jetzt auf den Schild erhob, zwei lebenslang gepflegte Interessen hinführten: das am Mittelalter und das an der englischen Litteratur. Als das letzte Werk in einer Reihe Bodmerscher Übertragungen aus dem Englischen, in denen die Übersetzung des verlorenen Paradieses den Hauptplatz einnimmt, erschienen diese altenglischen Balladen.[1] Den Zusammenhang mit Bodmers mittelalterlichen Interessen aber bekunden schon die beigegebenen Proben und Nachrichten von mittelhochdeutschen Dichtungen, darunter einige Episoden aus den Nibelungen und eine aus dem Parcival, in Balladenform.[2] Das Ganze wurde dargeboten mit demselben werbenden Eifer, der Bodmer bei seinen früheren Veröffentlichungen geleitet hatte: er hoffte von Goethe, der während des Druckes der Balladen Zürich passierte, dass er „die Deutschen darüber præoccupire".[3] Es mag uns vielleicht wundern, dass Bodmer nach Ursinus und vor allem nach Herder solche Bemühungen anstrengt; ihm musste wohl die Sammlung des ersteren — wenn er die im fernen Berlin erschienene überhaupt gesehen hatte — unzulänglich, neben der weit ausgreifenden Arbeit

---

[1] Vgl. Th. Vetter: „Bodmer und die englische Litteratur"; in „J. J. Bodmer, Denkschrift zum CC Geburtstage", Zürich 1900, S. 313.

[2] Letztere ist als Probe, die noch vor Myllers Ausgabe des Parzival (1784) fällt, bemerkenswert. Schon 1753 hatte übrigens Bodmer ein eigenes Gedicht: „Parzival, in Wolframs von Eschilbach Denkart" — in Hexametern! — ausgehen lassen (auch im 2. Band seiner „Calliope" 1767 S. 41). Quelle seiner Kenntnis war laut Anmerkung Balladen 2, 198 der alte Druck von 1477 (s. Lachmanns Vorrede S. XVI: „d" in der 5. Ausgabe). — Am Schlusse des 2. Bändchens stehen überdies ein paar eigene Gedichte Bodmers. Das wichtigste „Die Büsserin" (S. 140) ist als Gegenstück zu F. Stolbergs gleichnamigem Gedichte geschaffen; vgl. W. Keiper „Fr. L. Stolbergs Jugendpoesie" Berlin 1893, S. 58 f.

[3] Brief an Schinz vom 4. Dec. 1779, Goethe-Jb. 5, 215. Vgl. auch Th. Vetter: „Zürich als Vermittlerin englischer Litteratur im 18. Jhd.", Zürich 1891 (Programm der höheren Töchterschule) S. 13.

Herders aber noch für eine speciell englische Sammlung Platz vorhanden scheinen.

Die Sammlung giebt sich schlicht, sie bietet die Texte ohne viel erläuterndes und schmückendes Beiwerk. Eine sehr kurze Einleitung betont die Wahrheit, Einfalt und Kraft der alten Volksballaden, und läuft am Schluss, wo sie von dem Unterschiede zwischen dem Naiven und dem Bäuerisch-Platten, von „pöbelhaftem Witz und noch pöbelhafteren Verhunzungen der Wörter“ redet, in eine deutliche Spitze gegen Nicolai aus. Eine nur wenig umfangreichere Einleitung zum 2. Band untersucht die „Natur der Balladen“. Es leuchtet ein, dass gerade Bodmer das Bedürfnis fühlte, die Ballade mit dem grossen „ritterschaftlichen Epos“ zu vergleichen, für das er nach englischem Vorbild den Ausdruck „Romanze“ in Anspruch nimmt. Er findet den Hauptunterschied in der Abgrenzung des Stoffes: die Ballade habe es mit nur einer auffallenden Begebenheit, die Romanze mit einer ganzen Folge von Abenteuern zu thun, die durch denselben Helden zusammengehalten würden. Für Bodmer ist also die „Ballade“ eine romantische Novelle in Versen, er nennt jene von ihm übertragene Parzivalepisode „die Ballade von Jeschute“ (2, 198): die „Romanze“ aber ist ihm ein romantischer Roman in Versen. Zur Bedeutungsgeschichte der vielberufenen Wörter dürfte auch das ein merkwürdiger Beitrag sein. Neben der Abgrenzung findet Bodmer den Unterschied im Charakter des Stoffes: die Ballade sei „gemeiniglich nicht aus dem ritterschaftlichen, sondern aus dem gemeinen Leben genommen“ und sie entbehre eines romantischen Apparates von Feen, Zauberern u. s. w.: eine Behauptung, die doch die Thatsachen presst, und die Bodmer vollends nicht hätte niederschreiben können, wenn er schon dänische Balladen gekannt hätte. Auch gegen das Lied grenzt Bodmer die Ballade leichthin ab, während er gut die Objektivität, Sparsamkeit und konkrete Sinnlichkeit des Balladenstiles an verständnisvoll analysierten Proben zeigt, öfters dabei abschätzige Seitenblicke auf die

zeitgenössische Kunstdichtung werfend. In demselben Gedankengange, wie diese beiden Vorreden, bewegt sich auch eine hexametrische „Empfehlung der alten Balladen“ am Schluss (S. 244).

Der Text enthält in dem ersten Bande 25, in dem zweiten 13 Übertragungen aus den Reliques — die allein benutzt sind — und schöpft damit reichlicher aus diesem Schatze, als irgend eine andere Sammlung des 18. Jahrhunderts. Die Auswahl ist für Bodmer charakteristisch: einmal bevorzugte der Herold unserer alten höfischen Dichtung die Stücke von ausgeprägt „ritterschaftlichem“ Kostüme, und sodann that es der Cyclus von „Adam Bell, Clym of the Clough and William of Cloudesly“ (R. 111—131) mit dem an Tell gemahnenden Apfelschuss unserem Schweizer an, der ja selbst ein — allerdings unglücklicher — Tellendichter war.[1]) Was aber Bodmers Auswahl zu hohem Vorzug gereicht ist dies: die aufgenommenen Stücke gehören fast sämtlich dem echten Volksgute an, und auch die eingefügten Kunstgedichte vermeiden das Gezierte, Tändelnde, Schäferliche, das Übersetzer wie Ursinus noch so gern bei Percy wiederfanden.[2]) Bodmer hatte Empfindung

[1]) Vgl. Roethe in den „Forschungen zur deutschen Philologie“, Festgabe für Rudolf Hildebrand zum 13. März 1894, S. 229.

[2]) Nur 8 von den 38 Nummern sind kunstmässig und bei Child ohne Parallele: König Liar, Mönch vom grauen Orden (s. o. S. 7 Anm. 1), Kinder im Wald, Mantel mit Bärten belegt, Die Pilgerin („Gentle herdsman tell to me“ vgl. ebenda), Rosemunde, Des Bettlers Tochter, Die geduldige Gattin. Bei einigen anderen macht Child Einwendungen, konstatiert Einflüsse von der Kunstpoesie, berücksichtigt sie aber doch. Ich gebe wegen der zuweilen abweichenden Titel eine Übersicht der Fundorte von Bodmers Stücken bei Child:

B.	1, 12	= Ch.	2, 242	B.	1, 88	= Ch.	2, 457	B.	2. 10	= Ch.	1, 88
„	1, 18	= „	1, 257	„	1, 94	= „	2, 479	„	2, 31	= „	2, 200
„	1, 27	= „	2, 49	„	1, 106	= „	2, 179	„	2, 36	= „	2. 226
„	1, 41	= „	2, 83	„	1, 110	= „	1, 288	„	2. 40	= „	3, 257
„	1, 56	= „	2. 17	„	1, 126	= „	3, 423	„	2, 44	= „	2, 179
„	1, 59	= „	3, 233	„	1, 134	= „	2, 56	„	2, 51	= „	3, 399
„	1, 68	= „	5, 109	„	1, 153	= „	2, 240	„	2, 78	= „	3, 14
„	1, 78	= „	2, 136	„	1, 160	= „	2, 429	„	2, 111	= „	1, 403
„	1, 82	= „	2, 426	„	1, 167	= „	5. 34 Anm.	„	2, 117	= „	5, 11
„	1. 85	= „	2, 276	„	1, 172	= „	5. 68	„	2. 128	= „	3, 89

für das Echte und Kräftige: er lehnte auch den Ossian ab und nannte ihn schroff genug nur „eine magere dünne wässerichte Nahrung", „eine Mahlzeit, wo einem nur Wildpret, wiewohl in starken gewürzten Brühen, aufgetischt wird".[1]) Dagegen geht seine Sammlung nicht vorüber an einigen recht derben, ins Burleske schlagenden Stücken, wie „König Edward und der Gerber" und „Der Landstörzer". Seinen Reichtum künstlerisch zu gruppieren, trug Bodmer freilich keine Sorge.

Die Übertragungen selbst sprechen den modernen Leser zunächst sehr wenig an: er wird vor allem den Eindruck der Steifheit und des mangelnden musikalischen Klanges haben. Nähere Untersuchung findet diesen Eindruck alsbald schon in Reim und Metrum begründet. Mit dem Reime kam der den Hexameter gewohnte Dolmetsch nicht zu Stande. Der rührende Reim, ein Verlegenheitsprodukt, das als Reim kaum noch empfunden wird, tritt überreichlich bei ihm auf.[2]) Reime wie „mir : dir", „mein : dein" stehen den rührenden ziemlich nahe und sind gleichfalls häufig.[3]) Die Verlegenheit schaut auch aus Reimen wie „William : kam" (2, 33), „Hollunder : unter" (1, 44), aus der Ersetzung des Namens William durch „Isebrand" um auf „Schottland" einen Reim zu gewinnen (2, 36), namentlich aber aus folgender Strophe von „Sir Patrick Spense" (1, 57):

Der mich dem König gelobt hat, sprach er,
Der bereitete mir ein gewisses Weh
Dass ich bei dieser späten Jahrszeit
Soll halten die stürmische See.

Einmal freilich wusste Bodmer sich kühn zu helfen:

1, 71: Über die Haide hinweg im Grunde
Sich schmiegend, wohin kein Auge kunnte,

---

[1]) Vetter, Denkschrift S. 358.

[2]) So an folgenden Stellen des ersten Bd.: S. 7, Str. 2 u. 4; 12, 2; 14, 1 u. 3; 25, 2; 26, 1; 27, 1; 28, 3; 35, 5; 36, 3; 37, 3; 39, 1 u. 2; 48, 3; 61, 4; 62, 3; 70, 5; 71, 1 u. 2; 77, 1; 79, 1, 2 u. 3; 80, 1 u. 2; 82, 2; 95, 2; 98, 1; 104, 5. Ferner im zweiten Bd.: 28, 1; 30, 2; 32, 2 u. 3; 34, 4; 36, 1; 48, 1; 54, 2; 72, 3; 103, 1; 136, 3; 187, 2.

[3]) S. namentlich „Des süssen Williams Geist" 2, 36.

Schnitten die beiden sich fort a leur aise
Etliche Bissen von frischem Käse.

Dieser Reim gefiel Bodmer auch so gut, dass er ihn an anderer Stelle (2, 69) wiederholte und mit behaglichem Schmunzeln auch in der Vorrede zum 2. Bd. (S. 3) citierte. In metrischer Hinsicht aber ist es namentlich eine abweichend vom Originale ausgebildete starre Strophenform, die Bodmers Übertragungen steif macht. Statt nämlich das in den meisten englischen Balladen herrschende Septenarpaar mit seinem wohllautenden Wechsel von vier und drei Hebungen genau nachzubilden, verlängerte Bodmer gern die zweite und vierte Zeile um eine Hebung, so dass er nun eine monotone Strophe von lauter Zeilen zu vier Hebungen besass: z. B. „Patrik Spense" (1, 56):

In Dunferlin sass der König zu Tisch,
Das Fleisch war niedlich, der Wein blutrot:
Wer kennet einen geschickten Schiffer
Der trotzt dem Sturm in dem segelnden Boot?

für:

The king sits in Dumferling-toune
Drinking the blude-reid wine:
O where will I get a guid sailor
To sail this ship of mine?

Von dieser unglücklichen Strophe machte Bodmer den ausgiebigsten Gebrauch, und gleich misslich sind die Mischformen, wo nur die zweite oder nur die vierte Zeile auf vier Hebungen gebracht ist, sowie der Wechsel verschieden gebauter, bald mehr, bald weniger der echten Septenarform nachkommender Strophen in demselben Gedicht.[1]) Störend wirkt es auch, wenn Bodmer zwischen klingenden und stumpfen Reimen in sonst gleich gebauten Strophen regellos wechselt, wie namentlich im „Kleinen Musgrave" (1, 12) und „Königin Eleonorens Beichte" (2, 40). Zwei Rücksichten waren es, die Bodmers Metrik verhängnisvoll beeinflussten. Sein Vorwort zum ersten Bande und sein

[1]) So z. B. in 1, 12 Str. 3; 41, 1 u. 5; 65, 2; und für den Wechsel der Strophen: 59, 1 u. 2; in 2, 10 1 u. 2; S. 44 die ersten 3 Strophen von „Herr Thomas".

Zusatz auf dem Titel des zweiten offenbaren uns, dass er nach der rhythmischen Form älterer deutscher Poesie hinüberblickte, was einem Bodmer ja vor anderen nahe liegen konnte und überhaupt den schweizerischen, gegen Opitzens Versprincip gerichteten Tendenzen entsprach. Wenn die Vorrede zum ersten Bande beginnt: „Das Silbenmass, das man in dieser Umarbeitung der altenglischen Balladen gebraucht hat, ist das Silbenmass der altschwäbischen Minnesänger, mit den Nachlässigkeiten der viel späteren Dichter Wickrams, Waldis, Fischarts, Fuchsens“, so will dieser Hinweis jedenfalls Freiheiten, wie den zwanglosen Auftakt und die mehrsilbigen oder syncopierten Senkungen den Opitzianern gegenüber mit der Autorität der altdeutschen Dichter decken; und ebenso meint es die Bemerkung „In Eschilbachs Versart“ auf dem Titel des zweiten Bandes. Befremdlich aber ist doch, dass der Epiker Wolfram und jene späteren Dichter in einem Atem mit den Minnesängern genannt werden; schied Bodmer denn gar nicht näher lyrische und epische Metren in unserer alten Dichtung? Die Übertragungen selbst legen es nahe, dass er häufig gerade das erzählende kurze Reimpaar, und zwar in seiner späten Form, im Auge gehabt habe und von dessen gleichmässigen vier Hebungen und weitgehenden metrischen Freiheiten sich übel habe beraten lassen. Auf diesen Irrweg konnte Bodmer auch durch seine schon gekennzeichnete Balladentheorie geraten, welche die Ballade dem Epos allzu nahe rückte, ihre lyrischen Elemente übersehend. Freilich hätte er auch von der Metrik mittelhochdeutscher Lyriker für die Übertragung englischer Volksballaden nichts lernen können, und hätte besser gethan, den geliebten „altschwäbischen Dichtern“ höchstens einen vorsichtigen Einfluss auf seinen Wortschatz zu gönnen. Aber auch ein stilistisches Moment beeinflusste Bodmers Verse nicht günstig. Schon in dem oben citierten Beispiele aus „Patrik Spense“ fällt auf, dass Bodmer von dem Fleisch und dem Sturme redet, von dem das Original nichts weiss. Noch deutlicher aber zeigen

die folgenden Beispiele, wie Bodmer auf Bereicherung des Details ausging und durch seine Zuthaten dann die Verse streckte. „Königin Eleonorens Beichte" (2, 42):

Amen, Amen, so sprach der Marschall,
Itzt blass und bleich, dann feuerroth.

für die einfachere, originale Stelle:

Amen, Amen, quoth Earl marshall,
With a heavy heart spake he.

Oder, auf derselben Seite unten:

Ich gab der schönen Rosemund Gift,
Ich gab ihn mit lachendem Mund und Küssen.
(I poisoned fair Rosamonde
All in fair Woodstocke bower.)

Oder ebenda, oben:

Ich ging mit dem Marschall den ersten Tag,
Den dritten drauf zu Bett mit dem König.
(Earl marshall had my maidenhood
Beneath this cloth of gold.)

Oder 2, 36:

Ein Geist kam girrend mit hohlen Seufzern
Vor der schönen Margarete Thür.
Er klopfte mit dem eisernen Ring,
Aber ihm öffnete niemand die Thür.
(There came a ghost to Margaret's door
With many a grievous grone
And ay he tirled at the pin
But answer made she none.)

Parodisch aber wirkt folgender Bodmersche Zusatz in „Patrik Spense", der überhaupt ungewöhnlich misslungen ist:

(1, 56): Patrik Spense las die erste Zeile,
Er lacht und strich sich den dicken Bart ...
(The first line that Sir Patrik red
A loud laugh laughed he.)

Von dem concreten Detail in der Volksballade hatte Bodmers Vorrede zum zweiten Bändchen ganz zutreffend gesagt (S. 6): „Die Erwähnung kleiner Begegnisse, am rechten Orte ausgezeichnet, sind ein vortreffliches Mittel, nicht nur Licht, sondern vornehmlich Wärme in die Er-

zählung zu bringen." In seiner eigenen Praxis aber vergass er das „am rechten Orte", und seine gute Beobachtung trübte sich zu der Auffassung, als sei Häufung des Details volksmässig. Noch in einigen anderen stilistischen Punkten hat Bodmer die Art des Volksliedes nicht rein erfasst. Er verkennt die Sprunghaftigkeit, wenn er in „Königin Eleonorens Beichte" (2, 40) die Strophen 2 und 5 des Originales zusammenrückt, weil sie beide von dem Vorschlage des Königs handeln, verkleidet zur Königin zu gehen; er bringt gelegentlich eine Pointe an, für die das Volkslied zu unschuldig ist:

(2, 45): Im Felde mögen die Ochsen fallen
Im Stalle sterben die Säue,
Dann bleibt mir von dem Kauf nur übrig
Ein Schnittgen Brot und die Reue. . .
(And I shall hae nothing to my sell
But a fat fadge by the fire.)

Hier wird freilich auch wieder der Reim verführt haben; aber kein Reim spielt mit, wenn er am Schluss von „Königin Eleonorens Beichte" ohne jeden Anhalt im Original, den Vers einrückt: „Sie sahn sich durch sich selber verraten" (2, 43), eine Pointe, die dem Volksliede fernliegt.

Doch wäre es unbillig, eine Fehlerliste statt einer Charakteristik zu geben. Bodmers Übertragungen hinterlassen bei allen Mängeln im Leser einen sehr bestimmten Eindruck, der sich nicht rasch verflüchtigt, wie bei dem farblosen Durchschnitt. Man darf sich zutrauen, eine Bodmersche Übertragung ausserhalb der Sammlung wiederzuerkennen, während die meisten Nummern bei Ursinus von Hinz so gut als von Kunz sein könnten. Diese deutliche Färbung der Bodmerschen Stücke ist nicht zum geringsten begründet in der provinziellen Frische des Sprachgutes. Schweizerische Idiotismen, die stetig einfliessen, wirken als ein unbeabsichtigtes Kunstmittel. Wir begegnen da Worten und Formen wie: Güggelhahn (2, 38), Gezwerg (1, 147), Mechlertuch (2, 47), die Drelle (1, 9), der Gaden (1, 70), gach (2,78), beiten (1, 89), spielt als præt. zu spalten

(2. 107 u. öfter) u. s. w. Ausserdem aber geht von der ungemein einfachen Syntax, die vor allem asyndetisch geordnete Hauptsätze liebt, eine eigene Wirkung aus, die an einzelnen Stellen für die rhythmische Steifheit entschädigt:

2, 34: Den Morgen starb die schöne Margreth
Den folgenden Tag starb der süsse William.
Vor Treue starb die schöne Margreth
Vor Herzeleid starb der süsse William.

Im oberen Kirchhof ward William begraben
Im unteren Kirchhof die schöne Margreth.
Ein Schleestrauch sprosste von seiner Brust
Von ihrer ein Rosenstrauss violet.

Sicherlich ist das nicht mehr das bewegte Tempo des Originales:

Fair Margaret dyed to day, to day
Sweet William dyed the morrow
Fair Margaret dyed for pure true love
Sweet William dyed for sorrow —

vielmehr erscheint die Bewegung um vieles an der Ruhe des greisen Dolmetsch gemässigt; aber an sich bringen solche Stellen keine üble Wirkung hervor und könnten uns etwa an die zögernd schreitenden Gottscheeer Volkslieder erinnern; man vergleiche bei Hauffen („Die deutsche Sprachinsel Gottschee“ 1895) S. 276:

Shai trûgent she ausn zen kîrchlain bais:
An jêdr shaitn kîrchlain pegrûbent shai oins.
Aus imon 'scht gebokschen a bainrabe
Aus îr ischt gebokschen a guortnroashe . . .

Auch die strenge Beobachtung des Parallelismus bei Bodmer, wie sie an der citierten Stelle erscheint, wollen wir gegenüber früher aufgezeigten Verfehlungen des Volksstiles betonen. Interessant ist zu sehen, wie diese ruhige Erzählungsweise den idyllischen Partien zu gute kommt, und diese hat unser Schweizer auch offenbar mit besonderer Vorliebe behandelt; in dem Eingang der eben angezogenen Ballade von der schönen Margreth und dem süssen William hat Bodmer die idyllischen Keime des

Originales aufquellen lassen, aus einer Strophe deren zwei gestaltend (2, 31):

1. An einem der längsten Tag' im Jahr,
Unter den Schatten am grünenden Hag,
Sass beisammen ein liebendes Paar:
Sie schwatzten den langen Sommertag.

2. Sie hatten nicht alles gesagt, was sie wollten,
Als ihnen die Nacht zu scheiden gebot;
Zu scheiden that weh dem liebenden Paar,
Da sprach Wilhelm zu der schönen Margot:

3. Der dämmernde Abend gebeut mir zu scheiden,
Mein Herz, die Seele, der Leib ist euer,
Schöne Margreth', izt scheid ich und morgen
Geh ich zu einer Trauungsfeier.

Den beiden ersten Strophen entsprach nur die eine des Originals:

As it fell out on a long summer's day
  Two lovers they sat on a hill;
They sat together that long summer's day
  And could not talk their fill.

Die dritte Bodmersche Strophe entspricht der zweiten des Originales, die sie, wiederum zu gunsten idyllischer Momente, frei wiedergiebt:

I see no harm by you, Margret,
  And you see none by me
Before to-morrow at eight o'the clock
  A rich wedding you shall see. —

Fast ist ein nachträglicher Hinweis auf das Original bei solchen Stellen Bodmers peinlich: man empfindet: das ist zweierlei, und möchte lieber nur das Eine oder das Andere auf sich wirken lassen. An diese Beobachtung aber muss ein Gesamturteil über Bodmers Arbeit vor allem anknüpfen. Vor dem Herder-Schlegelschen Übersetzungsideale nachfühlender Schmiegsamkeit können seine Übertragungen nicht bestehen. Sie gewinnen, je mehr man sie als selbständige Dichtungen betrachtet. Alsdann wird man mancher landschaftlich und persönlich charaktervollen Züge inne, durch die sie selbst ihren fundamentalen Mangel an Melodie

teilweis wieder einbringen. Nach einer Richtung bleiben sie erfreulich für jeden Beurteiler: Als Urkunde des frischen Interesses, das ein Achtzigjähriger an den Bestrebungen der jungen Generation nahm.

Von Bodmers Sammlung versichert uns Gräter[1]), sie sei „weniger bekannt und gelesen, als sie es zu sein verdiente". Freilich hält auch er in seinem Abdruck der „Pilgerin" für nötig, einige kleine Änderungen anzubringen, „um die Verse etwas lesbarer zu machen"; doch entschuldigt er sogleich wieder den Autor: „Es werden sich wenige so wie Bodmer in die Sprache jener alten Zeiten hineinstudieren und gleichsam in sie verlieben können, um sich nicht, wenn der Vers stolpert, im Genusse gestört zu finden." Gräter hatte also Eigenart, die ihn ansprach, in diesen Übertragungen gefunden.

Auf das Gedränge der Übersetzungen um die Wende der 70er und 80er Jahre folgt eine Zeit der Ruhe. Die dem heimischen Volksliede zugewandten Bestrebungen erstarken und ziehen einen grossen Teil des Interesses an sich. Aus den Reliques erscheinen nur Einzelübersetzungen, auch diese zumeist nur erneute Drucke.[2]) Einer der um diese Zeit für das deutsche Volkslied thätigen Sammler, Elwert, wollte in einer Fortsetzung seines ersten Büchleins auch „Übersetzungen aus dem Altenglischen" bringen; er kam aber nicht dazu.[3]) So haben wir erst aus dem Jahre 1795 wieder eine Sammlung: Friedrich Heinrich Bothe's „Volkslieder, nebst untermischten anderen Stücken", die zu Berlin in demselben Himburgschen Verlage, wo die Sammlung von Ursinus erschienen war, herauskamen.

Der Titel ist dem von Herders zweitem Bändchen genau nachgebildet. Doch er entspricht auch dem Inhalte, der Volkslieder verschiedener Nationen, nicht nur englische,

---

[1]) Wielands „Neuer deutscher Merkur" 1797 3, 143.

[2]) Vgl. Wagener S. 48 f.

[3]) Vgl. das Nachwort der später zu besprechenden „Reste alten Gesanges", S. 142.

umfasst und Kunstgedichte reichlich einbezieht. Immerhin bleibt das aus den Reliques Geschöpfte der Kern der Sammlung: was anderswoher stammt, nimmt erst zusammen etwa den gleichen Raum ein wie die Stücke aus Percy. Für die Auswahl sind einige recht äusserliche Gründe bestimmend gewesen. Zunächst ist deutlich, wie Bothe zwar nicht der ihm ungefährlich dünkenden Konkurrenz von Ursinus und Bodmer, wohl aber der Herderischen Sammlung bewusst ausweicht. Diese Vorsicht war doch bedenklich, denn sie führte ihn unter anderem zu dem Missgriffe, von der Chevyjagd die jüngere ins Bänkelsängerische gehende Bearbeitung zu geben, statt des bei Herder übersetzten alten Liedes. Überhaupt aber blieb er so den besten Nummern der Reliques fern; und auch der auffallende Mangel an echtem Volksgute ist von hier aus mit zu beurteilen.[1]) Kein einziges der von Herder schon verdolmetschten Lieder hat Bothe nochmals vorgenommen; Bodmer hatte doch bei „Patrik Spense", bei der „Judentochter", der „schönen Rosemunde", „Margaret und William", „Williams Geist" den Wettbewerb nicht gescheut. Aber ein noch äusserlicherer Grund hat bei Bothes Auswahl mitgesprochen. Vergebens suchen wir nach einer künstlerischen Gruppierung seiner Stücke; wir bemerken jedoch, dass streckenweis, und namentlich im Anfange, Bothes Reihenfolge übereinstimmt mit der in Theophil Miller's „Ballads and Songs chiefly taken from Dr. Percy's Rel. of A. E. P.", einem blossen Auszuge der Percyschen Sammlung, der in Halle 1794 erschienen war.

[1]) Nur 7 von den 28 Botheschen Stücken lassen sich durch den Vergleich mit Child als echte Volksballaden nachweisen: 1) Chevyjagd (Child 3, 303); 2) Herr Kalin (2, 56); 3) Ritter von Elle (1, 88); 4) Knäbelein mit dem Mantel (1, 257); 5) Gaweins Hochzeit (1, 288); 6) Child Waters (2, 83); 7) Herr Aldingar (2, 33). Das übrige giebt sich meist schon durch die künstliche Form oder Percy's Nachweis des Dichters als Kunstpoesie zu erkennen. — Bei dem „Ritter von Elle" (s. S. 7, Anm. 1), „Gaweins Hochzeit" und „Herr Aldingar" erschien der alte Kern bei Percy auch nur in starker Überarbeitung.

Dass Bothe diesen Miller kannte, bezeugt der Hinweis auf ihn in der Einleitung zur Chevy-Chase (S. 3 u. 6); die gesamten Einleitungen zu den einzelnen Liedern aber stellen die Benutzung ausser Zweifel. Sie stimmen nämlich öfters, wie gleich in dem ersten Liede „Des Todes Sieg", wörtlich zu den Millerschen, die ihrerseits verständige Auszüge der antiquarisch überstark belasteten Anmerkungen Percy's sind. Bothe hat zwar auch selbst den Percy eingesehen; er geht an einigen Stellen über Miller hinaus; Regel aber ist der enge Anschluss an ihn in seinen Einleitungen. Diese Art, einen Vorgänger auszubeuten, deutet auf hastige Zeitersparnis. Die „Volkslieder" fallen damit in die Gruppe jener litterarischen Unternehmungen Bothes, die der stets geldbedürftige Privatgelehrte vornehmlich des Honorars wegen betrieb.[1]) So wird auch die Widmung der Sammlung an „Vater Gleim, den deutschen Volksdichter" durchsichtig als eines der vielen Bittgesuche an den guten wohlhabenden Halberstädter Canonicus. Ausser dieser Widmung geht den Texten nur noch ein ganz kurzes, schwaches Vorwort voraus; die hier gesperrten Worte, welche die Absicht des Volksdichters „den moralischen Sinn des Volkes zu schärfen und zu veredeln" für die Sammlung in Anspruch nehmen, sind vielleicht auf solche Recensenten und Leser berechnet, die Schillers Forderungen an den Volksdichter aus der Bürgerrecension (1791) sich gemerkt hatten. Bemerkenswert ist noch, dass Bothe hier die Hoffnung ausspricht, mit seinem Buche „so manche Aftervolkslieder zu verdrängen": das ist dieselbe Tendenz, die auch Arnim und Brentano gegenüber Sammlungen wie dem Mildheimischen Liederbuche Beckers verfolgten.

Unter welchen äusseren Umständen und Antrieben Bothe aber auch gearbeitet haben mag, seine Übertragungen erreichen einen achtungswerten Grad nachschaffender Fertigkeit. Ihm half eben natürliches Geschick.

---

1) Vgl. den Artikel Halms in der Allg. dtsch. Biogr. 3, 196.

Freilich, von Herder bleibt ein sehr merklicher Abstand. Aber der Ton des Ganzen, der Rhythmus, der sinnliche Eindruck sind in ihrer Bedeutung erkannt und werden, wie der Sinn, mit Sorgfalt wiedergegeben. Nur wird diese Treue mehrfach auf Kosten unserer Sprache geübt. Es begegnen harte Kürzungen, wie „'rablaufen" (S. 48); namentlich aber sind ungeschickte, einer Erklärung in Fussnoten bedürftige Archaismen, nicht so sehr um des „Aerugo" willen, als zur Umgehung von Schwierigkeiten angewandt, wie besonders an einem häufiger wiederkehrenden Falle deutlich wird. Die Form ‚or' für ‚oder' kommt allerdings auch im älteren Deutsch vor, wie Bothe (S. 11) bemerkt; wesentlich wurde ihre reichliche Anwendung aber offenbar veranlasst durch die rhythmisch sehr bequeme Übereinstimmung mit dem englischen ‚or'. Ebenso steht es mit ‚ginnen' für ‚beginnen' (S. 65) und ähnlich mit ‚zerst' für ‚zuerst' (S. 10) und in manchen anderen Fällen. Damit soll nicht geleugnet werden, dass auch das Archaisieren an sich dem Verfasser Freude machte: ‚was' für ‚war' (z. B. S. 15), ‚sint' für ‚weil' (S. 31) u. ähnl. sind metrisch gleichgültige Formen; doch auch bei ihrer Auswahl lässt Bothe den rechten Takt vermissen. Ganz frei bearbeitete er die „Schöne Unbekannte" (S. 92) und zeigte dabei, wie geläufig ihm der ganze Formel- und Motivenschatz der englischen Volksballade war, wie leicht ihm deren Manier fiel. Diesem etwa 70 Seiten langen Balladencyclus liegt nämlich ein blosser Prosa-Canevas bei Percy zu Grunde[1]), den Bothe mit Fäden aus bekannten Balladen füllte:

Str. 1: König Arthur schmaust in schön Carlil
Und zechte rothen Wein etc.

Vgl.: The King sits in Dumferling-toune
Drinking the blude-reid wine.
(Patrik Sponse Str. 1.)

---

[1]) In der Vorrede zum 3. Bd. der Reliques, Schröers Ausg. S. 546.

Str. 2: Sprach: Christ mit dir, Herr Arthur,
Christ mit dir für und für etc.

Vgl.: Now Christ thee save thou little foot page
Now Christ thee save and see . . .
(Child of Elle, Str. 4 u. ähnl. oft.)

Str. 3: Eine Bitt, eine Bitt, Herr König mein
Sprach er und sank aufs Knie etc.

Vgl.: A boon, a boon quoth Earl marshall
And fell on his bended knee.
(Queen El. Conf., Str. 3.)

Die geschickte Mache fällt in die Augen. Bothe lieferte mit dieser Dichtung ein Gegenstück zu den zahlreichen englischen Balladennachahmungen, die üppig ins Kraut geschossen waren, seitdem erstlich Lady Wardlaw die weibliche Technik, aus Flicken Teppiche zu knüpfen, ins Gebiet der Poesie hinübergespielt hatte.[1]) Der in vielen Sätteln gerechte Polyhistor Bothe mochte von diesen Arbeiten ganz gut manches kennen, wie auf jeden Fall aus Ursinus den Percy'schen „Hermit of Warkworth". Dieser steht auch an Umfang und durch die cyklische Anordnung am nächsten.

Ausser den eigenen hat Bothe drei fremde Übertragungen aufgenommen, von denen Mercks hier endlich unter wahrem Namen erscheinende „Lady, die in einen Diener verwandelt wird", und Miliers „verliebter Schäfer" uns seit langem bekannt sind; die dritte ist Bürgers „Graf Walter", mit eigenen Änderungen Bothes, die grössere Treue gegen das Original anstreben. Die Vorbemerkung (S. 199) hebt richtig hervor, dass unter allen von Bürger bearbeiteten englischen Balladen „Graf Walter" der einfachen Übersetzung am nächsten bleibe; sicherlich hätten auch zarte Nachbesserungen vornehmlich an den später von Schlegel gerügten Stellen das Ganze vollends in diese Sphäre zurückgeführt und ihm überhaupt aufgeholfen. Bothes Hand hatte nicht den Takt, hin und wieder viel-

[1]) „Hardyknut" 1719; vgl. Brandl in Pauls Grundriss II 1, 849.

leicht kaum das technische Geschick zu dieser subtilen Aufgabe. Er seiht nur Mücken, für die wahrhaft bedürftigen Stellen geschieht nichts. Man vergleiche nur in der ersten Strophe das Original, Bürger und Bothe:

Child Waters in his stable stood
And stroakt his milk-white steed:
To him a fayre young lady came
As ever ware woman's weede.

Bürger: Graf Walter rief am Marstallthor:
Knapp, schwämm und kämm mein Ross! —
Da trat ihn an die schönste Maid
Die je ein Graf genoss.

Bothe: Graf Walter stund in seinem Stall
Und strich sein milchweiss Ross.
Da trat ihn an die schönste Maid
Die je ein Graf genoss.

Bothe fand augenscheinlich keinen anderen Reim als ‚Ross : genoss'; denn sonst wäre geradezu unerfindlich, wie jemand, der die beiden ersten Zeilen zu dem einfacheren Original zurückführte, die ebenso untreuen als unzarten Bürgerischen Schlusszeilen stehen lassen konnte. Ebenso ist es in dem Folgenden: Die „goldenen Türmlein" in Strophe 22 und 24 des Originals, bei Bürger fehlend, werden wieder eingesetzt, aber Bürgers widriges Bild einer hochschwangeren Frau, die sich „mit Arm und Bein" durch das Wasser durcharbeitet, wird nicht korrigiert. So ist mit der vermeintlichen „Verbesserung" niemand gedient und die einzige überhaupt in die Augen fallende Abweichung von Bürger ist die Rückverlegung der Scene vom Rhein nach England.

Bothes oben besprochene Aufdichtung der „Schönen Unbekannten" liess ein sichtliches Behagen an der äusseren Manier der Volksballade erkennen. Kein Wunder, dass ihn da Jung Stillings unechte Volkslieder bestachen.[1]) Nicht genug, dass er „die grüne Linde", den „falschen

[1]) Briefe an de la Motte-Fouqué, ed. Albertine Baronin de la M.-F. Berlin 1848, S. 172, 174: Jung bekennt da im Mai und Juli 1810 seine Verfasserschaft.

Ritter", „die drei Jungfrauen", „Faramund und Lore" als „vortreffliche deutsche Volkslieder" — wie die Vorrede sagt — in die Sammlung aufnahm, er übersetzte sie überdies, „um ihnen vielleicht auch im Auslande Leser zu verschaffen" in einem Anhange ins Englische. Dabei trug er die Farben greller auf; so soll die klägliche Mordgeschichte „Der Lindenbaum" durch den zugefügten Edward-Refrain vollends unheimlich werden:

At Kindelsbergh before the hall
There stands an aged linde, O:
With many a bough so crisp and tall
It rustles in the winde, O!

Die letzte Zeile ist direkt aufs Gruseln berechnet, dürfte aber den Leser vielmehr lächern.

Wirkliche deutsche Volkslieder sind nicht aufgenommen. Dagegen ist hinzuweisen auf zwei Tanzlieder der Auvergnaten, in ihrer Heimat, wie Bothe nach seiner Quelle mitteilt, die „Clermontaise" und die „Montagnarde" genannt, von denen er auch die Originale giebt, im Bewusstsein, diese zierlichen Gebilde als Dolmetsch nicht zu treffen (S. 356—367). Beide stammen aus „Petit Jaques et Georgette ou les petits Montagnards Auvergnats", Paris 1791, I, 77 u. 19. Dem französischen Volksliede hatte man sich in Deutschland, einige doch mehr minnesingerische Stücke bei Herder abgerechnet, noch nicht zugewandt. Bothe zeigt hier schon verwandte Interessen, wie später Uhland und Chamisso. Auch in England that er sich ausser bei Percy noch anderwärts um, griff dabei aus Sammlungen wie „The Linnet" (London 1749) zwar fast nur schwache Kunst- und Bänkelsängerlieder auf, machte sich aber auch zum ersten Burns-Übersetzer, indem er S. 435 aus den „Poems, chiefly in the Scottish dialect" (Edinburgh 1787, S. 325) ganz gewandt den prächtigen Rundgesang auf die Mädchen:

There's nought but care on ev'ry han',
In every hour that passes, O:
What signifies the life o'man,
An 'twere na for the lasses, O!

übertrug, den Burns selbst einer alten volkstümlichen Melodie angepasst hatte.[1]) So fehlen dieser Sammlung, die der Percyschen Bewegung schon nachhinkt, doch nicht neue Anregungen.[2])

Mit dem Buche Bothes, dessen Name uns bei den deutschen Liedern wiederbegegnen wird, schliesst vorläufig die Reihe grösserer Sammlungen, die aus den Reliques schöpfen. Das deutsche Volkslied rückt immer energischer in den Mittelpunkt des Interesses. Von den Romantikern hat freilich A. W. Schlegel seinen kritischen Feinsinn auf die Reliques in bemerkenswerter Weise angewandt. Es ist frappant, wie seine Ahnungen durch die heutige Forschung erhärtet werden. Er vermutete nämlich in dem vorzüglichen Aufsatz über Bürger aus Stilgründen, dass die Eingangsstrophe vom „Child of Elle" Percyscher Zusatz sei: ein Blick in das Folio-Manuskript (1, 133) bestätigt die Vermutung. Er vermisste an der Bürgerschen Übersetzung derselben Ballade in Strophe 18 das Weinen des entfliehenden Fräuleins: dies Motiv gehört zum alten

---

[1]) S. Robert Chambers: „The Life and works of Robert Burns", London 1896 I, 127.

[2]) Der positiven Darstellung Bothes sei hier eine bündige Abweisung der vermeintlichen Ergebnisse Wageners angefügt. W behauptet (S. 51), Bothe habe die Percyschen Originale vor der Übersetzung textkritisch redigiert. Dieser Anschein konnte nur bei einer Vergleichung Bothes mit der ersten Auflage der Reliques entstehen: in allen folgenden — und 1795 lag bereits die vierte vor — findet sich, was Wagener als Bothes Werk in Anspruch nimmt, schon von Percy selbst besorgt, auch die Kennzeichnung der Ergänzungen in „Guter Schäfer sage mir" durch anderen Druck (Bothe S. 222), der Hinweis auf die Sammlung „Bassus . . .", der Nachweis der Quellen. Nur in „Angelika" (S. 268) und in „Bryan und Perine" (S. 420) hat Bothe selbständige Kürzungen vorgenommen, aber nicht aus philologischen Überlegungen heraus, sondern einfach um der ästhetischen Wirkung willen. Der Hinweis auf Voltaire's Erzählung: „Ce qui plaît aux dames" bei Gaweins Hochzeit (S. 75) stammt aus Theophil Miller.

volksmässigen Bestande des Liedes.[1]) Leider wandte Schlegel nicht seine geniale Dolmetschkunst den Reliques zu, doch kam sie den durch Shakespeare verstreuten Volksliedverschen zu gute.[2]) — Von anderer Seite erschienen Übertragungen vor dem Jahre 1806, wo das „Wunderhorn" der Vorherrschaft der Reliques ein Ende machte, nur noch in kleineren Gruppen. Kosegarten begann 1800 im Göttinger Musenalmanach (S. 29) mit seinen Übersetzungen, die sich allmählich zu einer kleinen aber rühmlichen Gruppe zusammenfügten.[3]) Neben Kunstliedern treffen wir da so vortreffliche alte Volksballaden wie „Patrik Spense", „Barbara Ellen", „Judentochter" und „Earl of Murray". Diese Übertragungen sind als die besten

---

[1]) Es ist sehr interessant, diese Stelle nicht nur, wie Schlegel allein thun konnte, mit Percys Bearbeitung, sondern auch mit dem alten Volksliede zusammenzustellen:

Fol.-Ms. 1, 133—34: He leaned ore his saddle bow
To kisse this Lady good,
The teares that went them two betweene
Were blend water and blood.

Percy: And thrice he clasped her to his breste
And kist her tenderlie:
The teares that fell from her fair eyes
Ranne like the fountayne free.

Bürger: Das Fräulein zagte — stand — und stand
Es graust' ihr durch die Glieder.
Da griff er nach der Schwanenhand
Und zog sie flink hernieder
Ach! Was ein Herzen, Mund und Brust,
Mit Rang und Drang, voll Angst und Lust,
Belauschten jetzt die Sterne
Aus hoher Himmelsferne!

Anschauliche Knappheit beim Volksliede, Flitterputz bei Percy, psychologisches und rhetorisches Ausschöpfen bei Bürger.

[2]) Theodor Fontane hat freilich in einem Ophelia-Liede Schlegel erheblich übertroffen:

Bergschneeweiss sein Sterbetuch
Blumen drüber hin,
Die bethränt zu Grabe trug
Treuer Liebessinn.

S. Hermann Conrad im „Litterarischen Echo" Jhg. II, H. 1.

[3]) Beisammen zu finden in der 5. Ausgabe seiner Dichtungen, Greifswald 1824, Bd. 10, S. 177, 198, 200, 203, 207, 210, 213, 239.

nach Herder zu bezeichnen. Was ihnen Abbruch thut, ist eine über das Original hinausgehende Regelmässigkeit des Rhythmus und ein etwas zu planer, vor jeder eigentümlicheren Wendung zurückschreckender Ausdruck. Man vergleiche folgende Strophe von „Sir Patrik Spense“ im Original, bei Herder und bei Kosegarten:

Make haste, make haste, my mirry men all
  Our guid ship sails the morn.
O say na sae, my master deir
  For I fear a deadlie storm.

Herder: Macht fort, macht fort, mein wackre Leut'
Unser gut Schiff segelt morgen.
  O sprecht nicht so, mein lieber Herr
  Da sind wir sehr in Sorgen.

Kosegarten: Nun rührt euch Bursche, rührt euch frisch
  Wir stechen morgen in See.
Da sei Gott vor, herzlieber Herr!
  Es brächt uns Angst und Weh.

Es würde schwer sein, im Einzelnen Kosegartens Strophe zu bemängeln; aber jeder empfindet, dass Herders Ausdruck charaktervoller ist. — Zu einer noch umfangreicheren Gruppe fügen sich die Übertragungen des Schwaben Johann Christoph Friedrich Haug, im 2. Bande von dessen „Epigrammen und vermischten Gedichten“ Berlin 1805. Von ihrem Werte aber gilt das Urteil, das Wilhelm Grimm über desselben Autors Verdeutschungen dänischer Balladen fällte: „Hohle, leichte Zuckerbäckerei, die nach nichts schmeckt, nicht sättigt und nicht ernährt, geschändete alte Bilder, worin die Hauptfiguren übermalt und alles neu und gleissend angestrichen ist“.[1]) Übrigens sind nur 2 der 13 Übertragungen wirkliche Volkslieder: „Barbara Ellen“ und „The Bailiffs daughter of Islington“

---

[1]) Sendschreiben an Gräter, im Anhange der „Drei altschottischen Lieder“, Heidelberg 1813, S. 32. Das Citierte sind die mildesten Stellen aus dem längeren Urteile, die meines Erachtens zu Recht bestehen, auch wenn man berücksichtigt, dass das Urteil an dieser Stelle ab irato abgegeben ist: siehe unten.

(Child 2, 276 u. 426). Von der letzteren stehe hier die zweite Strophe neben dem Original als Probe:

> Yet she was coye, and would not believe
> That he did love her so;
> No, nor at any time would shee
> Any countenance to him showe.

Haug S. 282:
> Sie glaubte dem feinen Gekose
> Der stattlichen Erben nie,
> Log Sprödigkeit, ach! und hehlte
> Des Herzens Sympathie.

Haugs künstelnde Manier mochte einigen der konventionell-spielerischen Stücke in den Minnesängern — in deren Übertragung er unerschöpflich fruchtbar war[1]) — gerecht werden, an den naiveren Stücken, wie an allen Waltherschen, scheiterte er auch hier, und für das Volkslied passte seine Art gar nicht. Am leidlichsten ist vielleicht noch seine Bearbeitung des einen der bei Bothe mitgeteilten französischen Volklieder, „Yoduno" (S. 69), das Zumsteeg komponierte, aber auch dieses ist aufgestutzt. Seiner Begeisterung für Percy gab Haug auch in einem höchst manirierten „Percy-Lied" (S. 318) Ausdruck. — Glücklicher, ein anständiges Mittelmass erreichend, sind einige Übersetzungen von Fouqué, von denen allerdings nur die erste in die hier behandelte Periode fällt.[2]) — Endlich gab Leo v. Seckendorf in seinen beiden Musenalmanachen von 1807 und 1808 noch eine etwas grössere Gruppe von Übertragungen: treu, aber um den Preis arger Härten in

---

[1]) Schillers Mus.-Alm. 1796, S. 22; Göttinger Musenalmanache 1797 ff.; wiederholt in den „Epigrammen und vermischten Gedichten" Bd. 2; Gräters „Idunna und Hermode", Jahrgang 1.

[2]) Im Chamisso-Varnhagenschen Mus.-Alm. 1806 (Berliner Neudrucke, 2. Serie, 1, 52): Queen Elianors Confession; unter seinem Pseudonym „Pellegrin". Weiter in Büschings „Erzählungen, Dichtungen, Fastnachtspiele und Schwänke des Mittelalters", Bd. I, Breslau 1814, S. 1; „Adam Bell, Clym of The Clough and William of Cloudesly", was man ganz interessant neben Bodmers Übertragung desselben grossen Cyclus („Die Wildschützen") halten kann. Ebenda S. 241: „Robin Hood and Guy of Gisborne".

Sprache und Rhythmus („Und sie zog aus ein kleines Kneif" — „little knife". „Als Glock' verklung'n und Mess' gesung'n") und gesucht naiv bis zur Albernheit („O ich hab schla'n mein Rösslein rot — So schön, so treue mi'"). Sie aber führen uns bereits in eine Zeit, wo die Herrschaft der Reliques endete, weil die einst von ihnen geweckten und mählich erstarkten Bestrebungen für das deutsche Volkslied einen überlegenen Konkurrenten gestellt hatten.

* * *

Wieder und wieder war unter den Freunden der Reliques der Ruf nach einem deutschen Percy erklungen. Gleich der erste Recensent, Raspe, hatte nach ihm ausgeschaut. „Glauben Sie nur", liess sich dann Herder im Ossianaufsatze vernehmen, „dass, wenn wir in unseren Provinzialliedern, jeder in seiner Provinz, nachsuchten, wir vielleicht noch Stücke zusammenbrächten, vielleicht die Hälfte der Reliques, aber die denselben beinahe an Wert gleichkäme! Bei wie vielen Stücken dieser Sammlung, insonderheit den schottischen, sind mir deutsche Sitten, deutsche Stücke beigefallen, die ich selbst zum Teil gehört." Seine erste Sammlung betrachtete er nur als „eine handvoll Wasser gegenüber einem nachbarlichen Gastmahl von Fülle und Wohlstand", und aufs äusserste schärfte die Vorrede derselben die Dringlichkeit der Sammelaufgabe ein: „Nur jetzt, nur jetzt! Die Reste aller lebendigen Volksdenkart rollen mit beschleunigtem, letztem Sturze in den Abgrund der Vergessenheit hinab!" Und wiederum hatte er in dem gedruckten Aufsatze „Von Ähnlichkeit..." fast beschwörend gerufen: „Grosses Reich, Reich von 10 Völkern, Deutschland! Du hast keinen Shakespeare, hast du auch keine Gesänge deiner Vorfahren, deren du dich rühmen könntest? Schweizer, Schwaben, Franken, Baiern, Westfäler, Sachsen, Wenden, Preussen, ihr habt allesamt nichts?" So schloss auch Bürger seinen enthusiastischen Herzenserguss mit dem Wunsche, „dass doch endlich ein deutscher Percy aufstehe" ... „unter unseren

Bauern, Hirten, Jägern, Bergleuten, Handwerksburschen, Kesselführern, Hechelträgern, Bootsknechten, Fuhrleuten, Trutscheln, Tyrolern und Tyrolerinnen cursiret wirklich eine erstaunliche Menge von Liedern . . . So eine Sammlung, von einem Kunstverständigen mit Anmerkungen versehen! Was wollt ich nicht dafür geben!" Er und Voss hatten frühe, doch resultatlose Anläufe genommen, den deutschen Percy zu verwirklichen. Aber eine Reihe anderer Hände war seither am Werke, Bausteine zu der künftigen deutschen Sammlung herbeizutragen, das Interesse zu schüren, Wege zu zeigen. Von ihrem Wirken im Folgenden.

II. Die Wiedergeburt des deutschen Volksliedes.

Am Eingange der dem deutschen Volksliede geltenden Bestrebungen steht als ein gutes Omen der Name Goethes. Durch Herder für die Volkspoesie gewonnen, sammelte er als Student im Elsass — wie Martin mit ansprechenden Gründen vermutet, in Sesenheim[1] — 12 deutsche Volkslieder „aus den Kehlen der ältesten Mütterchen" und stellte sie in einem begeisterten Briefe dem Freunde für dessen Sammlung zur Verfügung.[2] „Ich will mich nicht aufhalten" bemerkt er dazu, „etwas von ihrer Fürtrefflichkeit noch von dem Unterschiede ihres Wertes zu sagen; aber ich habe sie bisher als einen Schatz an meinem Herzen getragen; alle Mädchen, die Gnade vor meinen Augen finden wollen, müssen sie lernen und singen." Es ist bemerkenswert, wie hier inmitten aller sprudelnden Begeisterung doch ein „Unterschied des Wertes" bedacht wird: Goethe verlor nicht die Kritik, aber keineswegs mass er das Volkslied an der Kunst-

[1] In dem Vortrage „Herder und Goethe in Strassburg", im „Jahrbuch für Geschichte, Sprache und Litteratur Elsass-Lothringens" 14. Jahrg., Strassburg 1898, S. 119 u. 121, Anm. 8 u. 9.

[2] Herbst 1771: Weim. Ausg. Abt. IV 2, 1. — Die Lieder selbst gedruckt durch Ernst Martin als No. 14 von Seufferts Litteraturdenkmalen, nach der Hs. aus dem Nachlasse der Frau von Stein (H[1]); von demselben im 38. Bd. der Weim. Ausg., S. 235, nach der jetzt im Archiv befindlichen Hs., die Herder erhielt (H[2]), mit den Abweichungen von H[1] im Apparate. Es ergänzen sich also die beiden Martinschen Drucke auf das Bequemste. Näheres über das Verhältnis der Handschriften zu einander giebt Martin in dem citierten Vortrage, S. 120, Anm. 5.

dichtung. Das zeigt schon zur Genüge die Art seiner Aufzeichnung: sie ist frei von jeder verwischenden Nachhilfe und behält namentlich in der älteren Handschrift H¹ die mundartlichen Elemente, wie auch alles Trümmerhafte getreu bei[1]), so dass diese erste Gebildeten dargebrachte Sammlung noch heute für die vergleichende wissenschaftliche Betrachtung des Volksliedes Wert hat. Auch die Melodien — „die alten Melodien, wie sie Gott erschaffen hat" — schienen Goethen der Aufzeichnung würdig, während die meisten dieser ersten Sammler noch achtlos daran vorübergingen. Leider sind uns diese musikalischen Notizen nicht erhalten.

Das einmal erwachte Interesse verliess Goethe nicht bis zu seinem Lebensende.[2]) „In den Märlein und Liedern, die unter Handwerksburschen, Soldaten und Mägden herumgehen, wäre oft eine neue Melodie, oft der wahre Romanzenton zu holen" schrieb 1772 der junge Recensent der Frankfurter Gelehrten Anzeigen[3]); und schon hatte er selbst begonnen, beim Volksliede in die Schule zu gehen. Denn noch in Strassburg entstand das „Haidenröslein" nach einem Liede in der Sammlung Pauls von der Aelst. Dann führt die kleine Scene „Vor Gericht" ein Motiv des Liedes vom Pfalzgrafen selbständig aus. Ist schon dieses Gedicht voll dramatischen Lebens, so zeigt sich vollends im Schluss des Clavigo wie auch dem Dramatiker Goethe das Volkslied Impulse gab: Situationen des Liedes vom Herrn und der Magd schweben hier vor. Vielleicht wurde selbst die Conception der Valentinscene im Faust durch verwandte Lieder vorbereitet.[4]) „Menschen, die mit ihrem Körper lieben, mit ihren Augen denken und

---

[1]) Vgl. über diesen Punkt Martin in dem „Jahrbuch u.s.w." S. 116 u. 120, Anm. 3.

[2]) Vgl. zu dem Folgenden: W. v. Biedermann: „Goethe und das Volkslied" in den „Goetheforschungen", N. F. Leipzig 1886, S. 303; M. v. Waldberg: „Goethe und das Volkslied", Berlin 1889.

[3]) Weim. Ausg. 37, 229.

[4]) Vgl. E. Schmidt: H. L. Wagner, 2. Aufl. 1879, S. 134, Anm. 54.

mit ihren Fäusten zuschlagen", hatte der junge Recensent im Volksliede gefunden: gewiss gehört auch Valentin zu diesen. Ob übrigens nur die vollen Farben und starken Accente uns an das Volkslied gemahnen sollen? Otto Ludwig fand eine gewisse Weichheit Goethescher Dramatik darin beschlossen, dass er „das Schreckliche blos andeutet und aus der mildernden Entfernung der Vergangenheit volksliedartig herüberklingen lässt."[1]) Doch ist das natürliche Verwandtschaft: noch aber sind der Fälle genug, wo der Philologe vom Lernen sprechen darf. Im Geiste des Volksliedes und der Lenore Bürgers ist die Claudinenballade geschaffen, die wiederum Motive des Liedes vom Herrn und der Magd verwertet; Crugantino, der sie singt, und Gonzalo rühmen „die alten Lieder, die Liebeslieder, die Mordgeschichten, die Gespenstergeschichten", und auf die Renaissance des Volksliedes in Goethes eigener Zeit wird angespielt.[2]) Auch die Einlagen des Goetz verleugnen so wenig wie die des Egmont und Faust die Schule der Volkspoesie[3]): die Romantik rheinischer Volkslieder webt im „König in Thule", der — auch ein Lieblingslied des Volksliedsammlers und vornehmsten Rheindichters Brentano — durch Öhlenschlägers Vermittelung in Dänemark wirkliches Volkslied wurde.[4]) Goethe kehrt aber auch noch vor Weimar bei fremden Völkern ein und gewinnt auf Umwegen den auch für die Geschichte der poetischen Formen bedeutsamen serbischen „Klaggesang der edlen Frauen des Asan Aga"; in Weimar liefert er dann 1782 die beiden brasilianischen Lieder Montaigneschen Angedenkens trefflich übertragen in das Journal von

---

[1]) Werke ed. A. Stern 5, 348.

[2]) Weim. Ausg. 38, 154.

[3]) Zu „Schwing dich auf, Frau Nachtigall", vgl. Roethe, Anz. f. deutsches Altertum 23, 397; zu Clärchens „Freudvoll und leidvoll" E. Schmidt, Charakteristiken 2, 184 Anm.

[4]) E. Schmidt, ebenda. — Brentano: s. Arnims Anspielung Wunderhorn 1, 458.

Tiefurt.[1]) Von solchen Trutz- und Liebesliedern der Wilden zu dem mystisch-legendarischen „Christlichen Roman“, den er ebenda abdruckt, ist wohl ein weiter Weg, aber Goethes freie Empfänglichkeit versagte sich solchen Stücken so wenig wie dem kecksten burlesken Volkshumor, mit dem zwei dem Hoffräulein v. Göchhausen diktierte deutsche Lieder das Christlich-Biblische behandeln.[2]) Die Tagebuchnotiz vom 2. Nov. 1776[3]) zeigt auch, dass er den Nicolaischen Almanach nicht unbeachtet hatte vorübergehen lassen. Ein ganzer Chor von Volksliedern Herders und volkstümlichen Liedern erklingt in der „Fischerin“, die auf solchen Vortrag in stimmungsvoller Umgebung ihre stärkste Wirkung baut.[4]) Es kann hier nicht der Ort sein, im Einzelnen den stets erneuten Impulsen nachzugehen, die Goethes Lyrik und Balladendichtung vom Volksliede empfing: aber auch betrachtend, sammelnd und übersetzend bleibt er in Italien und später dem Volksliede treu. Was er in jenem Südlande über Volksgesang beobachtet hat, erzählt er in der

---

[1]) Schriften der Goethe-Gesellschaft 7, 296 u. 303. Letzteres Lied in „Kunst und Altertum“ 1826 (V 3. 130) wiederholt. Vgl. Weim. Ausg. 4, 320 u. 333.

[2]) Aus dem Nachlasse mitgeteilt von E. Schmidt, „Zs. des Vereins für Volkskunde“ 5, 360; etwas abweichend beide Lieder Wunderhorn 2, 399 u. 403. — Der „Christliche Roman“: Schriften der Goethe-Gesellschaft 7, 217 (Wunderhorn 1, 64).

[3]) Weim. Ausg., Abt. III 1, 26.

[4]) Dass man in weimarischen Kreisen das Volkslied für gesellige Unterhaltung fruchtbar zu machen wusste, bezeugen ausserdem die Kompositionen des Hofmannes Siegmund von Seckendorff, als „Volks- und andere Lieder“ in 3 Sammlungen 1779—82 herausgegeben. Hier findet sich unter andrem der „Edward“ zuerst komponiert; wie dieser sind die übrigen Volksliedertexte aus Herder entnommen, nicht ohne gelegentliche prüde oder effekthaschende Änderungen, z. B. in ‚Herr Oluf‘ in der 3. Sammlung: „ein Schnupftuch von Seide“ statt des undelikaten „Hemdes von Seide“; oder der Effekt: „Da ächzt er, da starb er“, am Schluss desselben Liedes. Als Ganzes gehören diese Sammlungen in die Musikgeschichte.

italienischen Reise[1]); ein italienisches Volkslied gab ihm seinen melodischen „Nachtgesang“ ein. Dem „Wunderhorn“ ebnete Goethes öffentliche Anerkennung gar sehr den Weg, wenn es dem Meister auch nicht gelang, die Eigenart jedes einzelnen Liedes in ein paar lakonische Stichworte voll einzufangen. Und eben um die Zeit des „Wunderhorns“, doch unabhängig davon, 1807 nach den Tag- und Jahresheften, 1808, wie v. Loeper ermittelte[2]), bedachte Goethe selbst neben einem „historisch religiösen Volksbuch“ eine „allgemeine Liedersammlung zur Erbauung und Ergetzung der Deutschen“. Es verwächst aber bei dem späteren Goethe die Neigung zur Volkspoesie aufs engste mit weltlitterarischen Interessen; jenes späte kleine Gedicht, das den Sphärentanz der Gesänge von Pol zu Pol feiert, spiegelt diese Verschmelzung bezeichnend wieder. Schon bei der Recension des Wunderhorns hatte er nach einer internationalen Fortsetzung ausgeblickt. Er meint von Wilhelm Grimms altdänischen Liedern, „sie sind wunderbar, wir haben dergleichen nicht gemacht“[3]); er schickt anfangs 1811 an Zelter sein „Schweizerlied“ und die Bearbeitung eines finnischen; 1814 trägt er eines seiner elsässischen Lieder in Karlsruhe in Hebels Gegenwart vor[4]); 1815 nimmt er an den neugriechischen, welche die Herren v. Natzmer und Haxthausen gesammelt hatten, lebhaften Anteil, vergebens freilich zum Drucke mahnend.[5]) Besonders aber legt in

[1]) Hempel 24, 583 fg.

[2]) Weim. Ausg. 36, 30. Goethe-Jahrb. 4, 359.

[3]) Steig: „Goethe und die Brüder Grimm“, S. 58. Allerdings hütete er sich, als die Sammlung vollständig war, öffentlich für sie einzutreten, um nicht als Parteimann der Romantik zu erscheinen; vgl. den kühlen Sekretär-Brief ebenda S. 80.

[4]) „Sulpiz Boisserée“, Stuttgart 1862, 1, 288. Finnisch: „Käm der liebe Wohlbekannte“. Zu dem Schweizerliede vgl. Zs. des Vereins für Volkskunde 5, 160 und Taschenbuch der histor. Ges. des Kantons Aargau 1896, S. 50.

[5]) Weim. Ausg. 36, 94; vgl. aber auch v. Biedermanns Anmerkung bei Hempel 27, 486.

Goethes spätestem Alter die Zeitschrift „Kunst und Altertum“ noch einmal umfänglicheres Zeugnis für sein weltlitterarisch ausgebreitetes Interesse ab. Hier überträgt er selbst aus dem Neugriechischen, würdigt Kind's einschlägige Sammlung und lässt auch Rhesa's litthauische und mehrere serbische Revue passieren. Ja, er scheint zeitweilig die Herausgabe von Liedern des europäischen Ostens „vom Olympus bis ans Baltische Meer“ selbst geplant zu haben.[1]) Bei den serbischen Liedern kann er stimmungsvoll an seine eigene Jugend — Asan Aga — anknüpfen und auch in dem kurzen Aufsatze „Volksgesänge, abermals empfohlen“ von dieser seinen Ausgang nehmen. Auch den Begriff des Volksliedes, den der Jüngling natürlich in der bunten Herderischen Fülle übernommen hatte, fühlt der Mann der Romantik gegenüber zu revidieren das Bedürfnis. Antiromantisch aber entscheidet die Recension des Wunderhorns, dass das Volkslied „weder vom Volke noch fürs Volk“ gedichtet sei; und während die Romantik in der Volkspoesie eine geheimnisvolle, zur Kunstdichtung nahezu incommensurable Gattung sehen wollte, betont einer der Sprüche in Prosa, dass alle Vorteile des Volksliedes auch dem Kunstdichter zugänglich seien.[2]) Goethe ist also in Sachen des Volksliedes nie Romantiker gewesen; dass er aber die Ideen Herders seinerseits in anderer Richtung als die Romantik wesentlich fortgeführt habe, vermag ich auch nicht aus seinen Äusserungen mit v. Waldberg herauszulesen.[3]) Der angezogene Spruch in Prosa trifft nicht Herders Antithese:

---

[1]) S. Hempel 29, 562 und das Schema Weim. Ausg. 3, 429; dazu Arnold im zweiten Ergänzungshefte der Zs. Euphorion (1896) S. 107, der die neugriechischen Lieder in grösserem Zusammenhange würdigt. — Die sonstigen Stellen aus „Kunst und Altertum“ bei Hempel Bd. 29, S. 561, 563, 575—596, 802.

[2]) Hempel 19, 141.

[3]) S. besonders S. 14 ff. bei Waldberg. Nach meiner Empfindung ist Herder, dessen Volksliedbegriff hier „bequemer Mysticismus“ gescholten wird, bei v. Waldberg unterschätzt; dann kam freilich ein Abstand zu Goethe heraus.

„Natur- und Kunstpoesie", die noch kein romantischer Dualismus war; denn Herder — und so die Genies — stellte ja ganz im Sinne dieses Goetheschen Spruches die Naturpoesie als Muster für die Kunstdichter hin. Und wenn Goethe in einer seiner letzten Äusserungen, bei der Recension der „Spanischen Romanzen, übersetzt von Beauregard Pandin" (v. Jariges), Volkslieder als „Lieder die ein jedes Volk eigentümlich bezeichnen" definiert[1], so lenkt er vollends in Herderisches Fahrwasser ein. Als originalste Äusserung Goethes erscheint mir eine Bemerkung in der Kritik des Wunderhorns, in der er den Namen ‚Volkslieder' bei solchen Gedichten legitimiert findet, die „so etwas Stämmiges, Tüchtiges in sich haben und begreifen, dass der kern- und stammhafte Teil der Nationen dergleichen Dinge fasst, behält, sich zueignet und mitunter fortpflanzt."[2]) Obschon auch diese Definition noch innere und äussere Merkmale tastend verquickt, rückt der Accent doch schon vernehmlich nach dem Kriterium hin, das heut als das entscheidende gilt: die Reception durch das Volk. Hier dürfte in der That ein Punkt sein, wo Goethe etwas über Herder hinauskam. Merkwürdig übrigens, dass in der Folgezeit gerade ein Goethesches Liedchen „Kleine Blumen, kleine Blätter" beweisen sollte, dass das Volk neben dem Stämmig-Tüchtigen auch das Graziös-Schwebende einmal erhört.[3])

Solchen weit ausgreifenden Bestrebungen Goethes, für deren erschöpfende Schilderung auch noch die Briefwechsel heranzuziehen wären, stellen sich die einiger anderer Männer des rheinischen Kreises weit bescheidener an die Seite. Jung-Stillings schon erwähnte Nachahmungen bezeugen nicht mehr als die liebevolle Teilnahme eines

---

[1]) Hempel 29, 607.

[2]) Hempel 29, 396.

[3]) Über „Kleine Blumen, kleine Blätter" im Volksmunde, durch Kellers Sinngedicht unvergesslich geworden, handelt zusammenfassend: E. Schmidt, Charakteristiken 2, 177. (Melodie: Max Friedländer Goethe-Jahrb. 17, 178).

Sinnes, den doch vornehmlich das äussere Costüm, die Manier, fesselte. Bei weit grösserer Freiheit im Einzelnen traf Lenz den Volkston viel besser in seinem trefflichen „Rösel aus Hennegau“, das Muhme Wesener in eine leichtsinnige Scene der ‚Soldaten‘ (II, 3) warnend hineinsingt. Sammellust regte sich beim Maler Müller: er notierte sich anscheinend aus mündlicher Überlieferung, und jedenfalls abweichend von Nicolai, das Lied vom Herrn und der Magd, sowie Bruchstücke zweier anderer Liedchen.[1]) In seinem „Soldatenabschied“ („Heute scheid' ich, heute wandr' ich“) aber glückte ihm ein Stück, das, äusserst sangbar und Motive des Volksliedes geschickt verwertend, noch heute als Volkslied lebt. So gelang auch einem anderen Süddeutschen, dem Schwaben Schubart, das Lied „Auf, auf ihr Brüder und seid stark, der Abschiedstag ist da, Wir ziehen über Land und Meer ins heisse Afrika“, das sofort zündete und Arnim in ländlicher Sommernacht zuerst die „volle thateneigene Gewalt“ des Volksgesanges nahe brachte.[2])

Bei Herder, dem geistigen Vater der Genie-Bestrebungen, nahmen die deutschen Lieder in seiner Sammlung nur einen verhältnismässig geringen Raum ein. Etwa der vierte Teil aller mitgeteilten Lieder ist deutsch, und ebenso war das Verhältnis in der zurückgezogenen ersten Sammlung gewesen. Der Grund dafür liegt in der Spärlichkeit der Quellen. Eine einzige deutsche Sammlung stand ihm zu Gebote, die Pauls von der Aelst. Mühsam hatte er dann noch einiges geschichtlichen und philologischen Werken, wie Spangenbergs Mannsfelder Chronik und Morhofs Poeterey abgewonnen. Wie viel mehr Hülfsmittel hatte Percy für seine engere Aufgabe gehabt! Da ist begreiflich, dass Herder Anleihen bei Kunstdichtern machte. Bei seinem überhaupt dehnbaren Volksliedbegriffe mochte es auch hingehen, wenn er Stücke wie das „Abend-

---

[1]) Seuffert, Maler Müller (Berlin 1877), Anhang S. 455.

[2]) Wunderhorn 1, 428 (Text 1, 315).

lied“ von Claudius und Goethes „Fischer“ aufnahm; in solchen Liedern durfte er mit Recht das wiederfinden, was Heinrich Heine einmal „die sympathetische Naturkraft“ der Volkslieder nennt. Auch Simon Dachs frisches „Aennchen von Tharau“ wird man sich namentlich im ostpreussischen Platt, wie es die erste Sammlung noch brachte, gern gefallen lassen, weniger schon das etwas zu didaktische „Freundschaftslied“. Aber Lieder von Rist, Opitz und Roberthin sind doch in keinem Sinne mehr dem Volkslied verwandt, und hier dürfte wohl ein frisch erwachtes historisches Interesse Herders ästhetisches Gefühl beirrt haben. Zu Opitzens „Freiheit in der Liebe“ bemerkt er (S. 540): „Mehr als einmal ist der Wunsch geschehen, dass Opitzens, Flemings und anderer zerstreute verlorne Gedichte aufgefunden und gesammelt würden. Hier ist eins von Opitz . . . ich wünsche, dass ihm mehrere und bessere folgen mögen“. Dies und die Aufnahme des althochdeutschen Ludwigsliedes (dessen Übertragung nicht gut gelang) giebt vielleicht einen Fingerzeig. Übrigens ist nicht zu übersehen, dass diese Lieder erst 1778 zahlreicher eindringen; die erste Sammlung von 1773 brachte nur das „Aennchen von Tharau“, während Opitzens „Eile in der Liebe“, obwohl mit lobender Anmerkung versehen, doch wieder zurückgelegt wurde (Werke 25, 111). Möglich immerhin, dass auch die erlittenen Angriffe Herdern bedenklich gemacht hatten — man erinnere sich nur des müden Nachwortes der Sammlung — und dass die Aufnahme der Kunstlieder ein Einlenken darstellt gleich der Übertragung des „Aennchen von Tharau“ ins Hochdeutsche, von der Herder selbst gesteht, das Lied habe dabei verloren (S. 301). Es ist auch auffällig, dass 1778 nur drei der von Goethe übersandten Lieder Gnade finden, der Falkenstein, das Lied vom eifersüchtigen Knaben und das Lied vom jungen Grafen, während 1773 noch das Lied vom Pfalzgrafen und das vom Grafen Friedrich mitgingen. Doch dämpfte das alles nicht die mächtige Anregung, die von der Sammlung im Ganzen ausging.

Herders Sammlung stellte zugleich die würdigste Antwort dar auf eine Persiflage, die kurz vorher hervorgetreten war. In den Jahren 1777 und 1778 hatte der Berliner Buchhändler Nicolai, ein Stimmführer des Rationalismus, seinen „Feynen kleynen Almanach voll schönerr echterr liblicher Volkslieder, lustigerr Reyen undt kleglicher Mordgeschichte“ ausgehen lassen. Es war ein Hieb namentlich gegen Bürgers „Herzensausguss“, des weiteren auch gegen Herders Ossianaufsatz. Aber weder der mühsame Witz der Vorreden, noch die verzerrte Schreibung und die polemischen Drucker, die Nicolai in die auch sonst frei behandelten Texte hineinredigiert hatte, noch die obscönen Gassenhauer vermochten das Volkslied wirklich lächerlich zu machen. Zwar war Nicolai nicht der einzige Gegner des Volksliedes, obschon der würdeloseste. Auch andere Männer der älteren Generation sahen kopfschüttelnd dem Enthusiasmus der Jugend zu. Dem zwölften der „Briefe“ von H. P. Sturz ist die „Zuschrift eines Freundes“ angehängt — es sei dies nun Sturz selbst oder Joh. Georg Zimmermann[1]) — in der ein „Wehe“ erschallt über die neuerdings beliebte „Thränenübung im Mondschein, den Veitstanz convulsivischer Leidenschaften, den stark sein sollenden Unsinn, abentheuerlich aus Barden und Skalden geplündert“, über das Absingen von „Mord- und Gespenstergeschichten . . . Volksliedern, die man nachzuleiern nicht errötet, als wäre es ein schimmerndes Verdienst, so witzig als ein Handwerksbursch zu sein“. Der Genius der deutschen Litteratur scheine „zur faselnden Kindheit herabzusinken“. Ähnlich abschätzig spricht auch ein Anonymus

---

[1]) Ich möchte mich mit Koberstein[4] (2, 1522 ε) und E. Schmidt (Charakteristiken 1, 237) gegen Max Koch (S. 131 f) lieber für das erstere entscheiden: Sturzens Zwitterstellung den Stürmern gegenüber würde ein solcher Angriff mit hintenangehängter Milderung, die doch mehrfach wieder ins Ironische umschlägt, ganz entsprechen. Man vergleiche auch seine Briefstelle: „Aus der teutschen Volkspoesie liess sich, dünkt mich, doch so recht viel nicht herausdestilliren“ bei Koch S. 130 Anm. 1.

in den „Rheinischen Beiträgen zur Gelehrsamkeit" (1781 2, 146) von dem „Aufsuchen und Sammeln von Balladen und Gassenhauern, Minneliedern, Volksliedern, Sprichwörtern und wie all dergleichen Dinge mehr heissen, nach welchen unsere Schatzgräber aus der Zunft der schönen Geister mit so heisser Begierde sich umschauen". Etwas origineller verfuhr ein anderer ungenannter „Volksfreund" im „Journal von und für Deutschland" (1786 2, 256). Nachdem er versichert, dass er „schon manchesmal auf Vertilgung der allerdümmsten und ausgelassensten, sowohl den Sitten als dem Verstande verderblichen Lieder, die hauptsächlich von Handwerksburschen gesungen zu werden pflegen" gedacht habe, rückt er mit einer „Preisaufgabe" für „muntere, gefällige und zugleich auf Verbesserung der Sittlichkeit Einfluss habende Lieder" heraus, welche „die alten garstigen Gassen- und Bierhausschmierer" verdrängen und einen besseren Stoff für „die elenden Heckendruckereien" abgeben sollen, „in deren schmierigen und lumpichten Pressen die bisherigen Volkslieder ihre Entstehung erhalten haben". Für einen Dukaten pro Stück, lieber aber noch für „das Vergnügen Volksprediger zu werden" möchte er Lieder haben nach dem Rezept: „Sittlich, sprachrein, deutlich, und besonders munter und diese Gattung von Leuten (!) zum Lachen reizend"; „für jede Profession fast hätte ich gern eines, welches in dem Character des Unterscheidenden in jedem Handwerke, mit Kunstwörtern der Profession tüchtig durchspickt, verfertigt wäre". Das liest sich denn freilich wie ein Programm für Zacharias Beckers „Mildheimisches Liederbuch über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlichen Lebens, die man besingen kann" mit seinen unterschiedlichen Liedern für Schornsteinfeger und Landpfarrer, Savoyarden und Schriftsteller, Juden und „Magisträte" Doch stehen den paar Bundesgenossen Nicolais zahlreiche andere Männer gegenüber, die sein Bestreben zurückwiesen.[1]) Der Almanach leistete sogar der Gegenpartei

[1]) S. Ellingers ausführliche Einleitung zu seinem Neudrucke

wider Willen einen guten Dienst, indem er eine wertvolle Sammlung des 16. Jahrhunderts, die Bergreihen des Nürnbergischen Druckers Hans Daubmann (1547), welche Hauptquelle waren, den Volksliedfreunden erschloss und daneben noch manchen fliegenden Einzeldruck. Leute, die aus dem Tagesstreite heraus waren, wie Gräter und die Herausgeber des „Wunderhorns", sprechen nur unter diesem positiven Gesichtspunkte von dem Almanach.

Zu den Männern, von denen sich Nicolai durch persönliche Verbindung Beiträge verschafft hatte, gehörte auch der Osnabrücker Historiker Justus Möser, der die plattdeutschen Bauernlieder des zweiten Teiles geliefert hatte.[1]) Der Verfasser der „Spinnstubenphantasie"[2]) kannte den Volksgesang aus dem Leben, war durch seine historischen Studien auch mit der Limburger Chronik gleich Lessing vertraut[3]) und ersehnte die Zeit, wo auch in Deutschland die alten Gesänge gesammelt werden würden, die ihm „lieber wären als die Knochen aller 11000 Jungfern zu Cöln"; die Zeit, wo „ein Bürger unsere alten Volkserzählungen und legendary tales, die zuweilen so kräftig sind und immer noch den Mann ergetzen, wenn er die Freuden der Jünglinge geschmacklos findet, behandeln möge".[4]) Er bespricht dann des näheren die Volkslegende vom heiligen Petrus mit dem gedoppelten Schlüssel. Wie hier auf die Legende, so wies er noch auf eine andere Gruppe zwar nicht der Volkspoesie im engeren Sinne, doch der Gesellschaftspoesie hin: auf das lateinische Trinklied des Mittelalters[5]) — zufällig in demselben Jahre, wo Bürger sein „königliches Sauflied": „Ich will einst bei

des Almanachs (Berliner Neudrucke Bd. 1 u. 2, 1888), die mir erlaubt, hier nur anzudeuten.

[1]) Vgl. Mösers Vermischte Schriften 2, 163 (Berlin u. Stettin 1798).

[2]) Patriotische Phantasien 1 (Berlin 1775), S. 41.

[3]) Ebenda S. 51, Anm.

[4]) Verm. Schr. 2, 233 u. 280.

[5]) Patriotische Phantasien 3 (1778), 240.

Ja und Nein vor dem Zapfen sterben" dem Erzpoeten nachsang. Freilich geht auch Mösern wieder Minnelied und Volkslied noch vielfach durcheinander[1]) und mehr Beruf als zu einem deutschen Percy hätte er sicherlich zu einem deutschen Warton gehabt, als den Herder ihn gern sehen wollte.[2])

Der junge Goethe hatte sich glücklich gepriesen, bei alten Mütterchen wenigstens noch ein Stück Volksgesang zu finden: „denn ihre Enkel singen alle: Ich liebte nur Ismenen". Denselben Ton schlägt der singenden Jugend gegenüber Joh. Georg Jacobi an.[3]) Die modernen Mädchen sängen nur noch italienische Arien mit gekünsteltem Theater-Vortrage, mehr um zu glänzen als um zu vergnügen. Wer es aber auch heut noch mit „denen herzlichen ungezwungenen Mädchen" der alten Zeit und mit Alcest in Molière's Misanthrope hielte[4]), dem setze er „zur Bestärkung in seinem guten echten Gefühle" ein „Lieblingsstück unserer Vorfahren" her: das Lied vom eifersüchtigen Knaben, nebst der Melodie. So war denn auch ein Anacreontiker unter die Freunde des Volksliedes gegangen, wie ja einst auch Hagedorn der klassischen und der Volksmuse unbefangen zugleich gehuldigt hatte.[5]) Es scheint, dass Jacobi sein Liedchen mündlicher Überlieferung entnahm: „Meine Freunde und Freundinnen und ich haben öfter, wenn wir uns in die vergangenen Jahre

---

[1]) S. den Brief an Ursinus, Verm. Schr. 2, 233, besonders, was er ihm anbietet; die dort angedeuteten Lieder sind Patriot. Phant. 3, 240 in extenso mitgeteilt.

[2]) Werke 25, 65 und „Ideen" 4 (1791), 26 u. 286.

[3]) Iris 5 (1776), 129: „Vom Singen".

[4]) Jacobi übersetzt das Liedchen: „Si le roi m'avait donné . . ." folgendermassen:

Wenn der König mir verhiess'
Seine grosse Stadt Paris
Verlör mein Liebchen drüber —
Wollte sagen alsobald:
Herr König, Eure Stadt behalt't,
Mein Liebchen ist mir lieber.

Er giebt aber klugerweise auch den Urtext.

[5]) S. Hagedorns Vorrede zu den „Oden und Liedern", 1747.

hineinträumen wollten, die Sterne damit bewillkommt“ (S. 132) — deutlicher spricht er sich nicht über die Quelle aus. Weniger gut war Jacobi freilich beraten, als er — noch in demselben 5. Band der Iris (S. 184) — Klamer Schmidt's grellfarbig-rhetorische Bearbeitung von ‚Fair Rosamund‘, in Lenorenstrophen, aufnahm; und auch ihn bestachen, wie Herdern, die madegassisch eingekleideten Erotica des französischen Barons Parny. Er nahm sie unter ausdrücklicher Versicherung ihrer Echtheit 1795 und 1796 in das „Taschenbuch von J. G. Jacobi und seinen Freunden“ auf. Übersetzer war der Kupferstecher Fiessinger.[1])

Weit nachhaltiger als die Iris trat ein Organ der jungen Generation für das Volkslied ein: Boie's „Deutsches Museum“. Bürgers „Herzensausguss“, Herders Aufsatz „Von Ähnlichkeit ...“ sind uns aus demselben schon begegnet. Es brachte aber auch gleich der erste Jahrgang eine Partie deutscher Volkslieder aus den Händen desselben Eschenburg, der gleichzeitig die Sammlung von Ursinus mit englischen Liedern versorgte. Er sandte 7 Lieder und 2 Bruchstücke ein (1776 1, 389): darunter den „Hildebrand“, zu dem Herder in derselben Zeitschrift (1781 1, 268) noch Varianten aus einem anderen Drucke lieferte[2]), und das „Schloss in Österreich“. Indessen bleibt die Frage offen, wie weit hinter diesen Mitteilungen Eschenburgs noch ein anderer steht, und zwar kein geringerer als Lessing. Dieser nämlich schrieb am 20. September 1777 an Nicolai, der ihn um Volkslieder angegangen hatte: „Und hierbei muss ich Ihnen dazu sagen, dass ich schon

[1]) Jgg. 1795 S. 120 u. 177; Jgg. 1796 S. 183 u. 219. Der Übersetzer ist in letzterem Jahrgg. S. 224, Anm., genannt; auf derselben Seite Jacobi's Bekräftigung der Echtheit. An diese kann ich so wenig als D. Jacoby (Zs. f. deutsches Altertum 24, 236) glauben. Es erscheint mir höchst unwahrscheinlich, dass ein Wilder die sinnliche Liebe mit so viel Delikatesse behandeln sollte, wie hier geschieht, wo bei aller Unverhülltheit nie ein roher Zug einfliesst.

[2]) Herder nämlich ist der Anonymus: s. Eschenburgs „Denkmäler altdeutscher Dichtkunst“, Bremen 1799, S. 439.

vor vielen Jahren Hrn. Eschenburg das Anziehendste gegeben habe, was sich von diesem Schrot und Korn in der (Wolfenbüttler) Bibliothek gefunden."[1]) Im einzelnen kann sich Lessing nur noch entsinnen, dass er das derb schwankhafte Stückchen von dem „Bräutlein das nicht wollt' zu Bett" Eschenburg übergeben habe: dieses aber gehört zu den an unserer Stelle gedruckten. Lessing hatte ja sein Interesse an Volksliedern schon 1759 im 33. Litteraturbriefe bekundet, hatte Gleim gegenüber die vortreffliche Landsknechtsstrophe „Kein selger Tod ist in der Welt . .", die er aus Morhof kannte, gerühmt[2]), und an desselben Dichters „Liedern fürs Volk" das Bestreben gelobt, das Volk ernst zu nehmen, sich — nicht „herabzulassen" — sondern unter dasselbe zu mischen.[3]) Er kannte auch und schätzte gerade um der Lieder willen die Limburger Chronik.[4]) Später unterschied er Nicolai gegenüber die einzelnen Gruppen des Volksliedes untereinander und von den ‚Pöbelliedern' so scharf, dass Nicolai etwas betreten zurückschrieb: „Orsina kann nicht feiner distinguiren, als Sie die verschiedenen Arten der Volkslieder."[5]) Kaum brauchte es noch der ausdrücklichen Versicherung gegen Herder: „Ihre Volkslieder sind mir sehr lieb und wert."[6]) Bei Nicolai vermisste Lessing vor allem die Quellen-

[1]) Hempel 20[1], 717.

[2]) 6. Feb. 1758 (Hempel 20[1], 148); allerdings gefiel ihm nur diese letzte Strophe des Kriegsliedes; (über J. Vogel als Verfasser oder wohl Vermittler s. Eichler in Seufferts Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte 2, 246.)

[3]) 22. März 1772 (20[1], 491). Diese Lessingsche Briefstelle kontrastiert eigentümlich zu Schillers Worten in der Bürgerrecension, von dem „männlichen Geiste, der, eingeweiht in die Mysterien des Schönen, Edlen und Wahren, zu dem Volke bildend herniedersteigt, aber auch in der vertrautesten Gemeinschaft mit demselben nie seine himmlische Abkunft verleugnet" (Werke 6, 320).

[4]) S. die Auszüge Werke ed. Lachmann 1. Aufl. 11, 473; vgl. Gräters ‚Bragur' 6[1], 86.

[5]) 10. Okt. 1777 (Hempel 20[2], 897). Lessings Scheidung: 20. Sept. 1777 (20[1], 717).

[6]) 25. Juni 1780 (20[1], 808).

angaben: Man beachte, dass in Eschenburgs Mitteilung die — durchweg gedruckten — Quellen mit grosser Exaktheit angegeben sind. Nach all dem möchte ich den Anteil Lessings an dieser Veröffentlichung nicht zu gering ansetzen. Andererseits war Eschenburg sicherlich kein mechanisch-teilnamsloser Herausgeber, das schliesst schon sein uns bekanntes Interesse an den englischen Liedern aus. Und als er 1799 die deutschen Lieder aus dem Museum in seine „Denkmäler altdeutscher Dichtkunst" hinübernahm (S. 435 fg.), hatte er sie rund um die Hälfte vermehrt. Schwerlich dürfte auch all dies noch aus dem alten Schatze stammen, den Lessing bereits 1777 Eschenburg „vor vielen Jahren" überliefert haben will. Die Quellenangaben auch der 1799 neu hinzugekommenen Lieder, unter denen der Lindenschmidt, sind gleichfalls sorgfältig; nur bei „Elslein, liebstes Elselein" fehlt eine Angabe. Noch die Herausgeber des „Wunderhornes" standen mit Eschenburg in Verbindung.[1])

Einen weiteren Beitrag brachte der Jahrgang 1778 (2, 362) aus der Feder des schwäbischen Gymnasialprofessors David Christoph Seybold.[2]) Der Verfasser schildert den Kinderaufzug zur Einholung des Sommers, den er in der Pfalz am Sonntage Laetare beobachtet hat[3]): Die Procession mit den hölzernen Gabeln, durch die eine Bretzel sich quer hindurchzieht, wie wir es auch auf einem Holzschnitte des „Wunderhornes", vor den Kinderliedern, sehen; dabei sänge man: „Tra ri ro, der Sommer der ist do!" Von diesem Liedchen giebt Seybold eine Art kritischen Text: „Wie alles vorbei war, verglich ich mein Nach-

---

[1]) Steig: „Ach. v. Arnim und Clemens Brentano", S. 188.

[2]) Derselbe, der früher in Jena war, und mit dem anlässlich seines „Schreibens über den Homer" der junge Goethe einen kritischen Waffengang in den Frankfurter Gel. Anz. hatte: Weim. Ausg. 37, 109.

[3]) Nicht am Sonntage Oculi, s. die Berichtung 1779 2, 78, wo Seybold hinzufügt, dass das Fest auch in Schwaben und am Rhein gebräuchlich war, bis man es als ‚Unfug' abschaffte.

geschriebenes und emendierte, conjekturierte, redigierte in ordinem." Auch interpretiert er es liebevoll und altmodisch — muss doch sogar Horaz dabei genannt sein — und betont die beständige Variation solcher Lieder: „Die korrupteste Stelle in einem alten Schriftsteller kann nicht so viele Varianten haben, als ich hörte." Am Eingang seines Aufsatzes erwähnt er die Herderschen Volkslieder und fordert mit warmen Worten zum Sammeln auf. Der Gesichtspunkt, unter dem uns seine Veröffentlichung aber vor allem interessiert, ist, dass man hier zum erstenmal herabsteigt zu einer ganz primitiven Schicht des Volksliedes, zum Kinderlied; denn was Herder im Ossianaufsatze so genannt hatte, kann man in Wahrheit nicht dahin rechnen. Freilich that dieser einsame Ruf fürs erste noch wenig Wirkung; erst fast ein Jahrzehnt später kamen andere — merkwürdigerweise in dem aufklärerischen „Journal von und für Deutschland" — ausführlicher auf solche mehr volkskundlichen Materien zurück und schlugen die Brücke zu den umfassenderen Bestrebungen F. D. Gräters.

Zunächst hält man sich noch an das grössere erzählende Volkslied. In diese Sphäre lenken auch die noch übrigen Gaben des Deutschen Museums zurück. Der Görlitzer Gymnasialdirektor Dr. Carl Theophil Anton, der ins Museum vor allem Aufsätze zur älteren deutschen Litteratur lieferte, gab auch teils aus handschriftlichen, teils aus gedruckten Quellen einige historische Volkslieder des 15. Jahrhunderts, die wir heute sämtlich bei Liliencron wiederfinden.[1]) Ein historisches Volkslied des 17. Jahrhunderts, auf den Tod Ferdinands III. („Schöner Adler, Prinz der Luft, König unter dem Geflügel") teilte ferner A. G. Meissner mit, der 1784 auch die „Tageweis" von Pyramus und Thisbe lieferte.[2]) Würdig aber schliesst die

---

[1]) 1777 1, 439: Liliencron 1 No. 74; 1778 2, 456 fg. 3 Lieder: Liliencron 1 No. 60, 66, 108.

[2]) Ersteres 1778 2, 183, letztere 1784 1, 465. Die ‚Tageweis' ist nur ‚M' unterzeichnet; da sie aber übereinstimmt mit dem Drucke

Stimmen im Deutschen Museum der westfälische Historiker Clostermeyer, der 1785 (2, 379) die erste und bis heut beste niederdeutsche (lippische) Aufzeichnung des „Herrn von Falkenstein“ gab; es verschlägt wenig bei einer durch den Text so wertvollen Gabe, dass er eine irrtümliche Deutung beigab. Denn er hielt diese Romanze für ein historisches Volkslied, das auf ein bestimmtes Ereignis ginge. — In der Folge schweigt das Deutsche Museum über das Volkslied, obwohl es, mit seiner Fortsetzung, noch bis 1791 lebte.

Dem ‚Deutschen Museum‘ ist Canzlers und Meissners „Quartalschrift für ältere Litteratur und neuere Lektüre“ an die Seite zu stellen. Hier teilte im ersten Jahrgange (1783, 2. Stück, S. 102) Canzler „Das Lied von der Frauen von Weissenburg“ nach Brotuff's Marsburger Chronik des 16. Jahrhunderts mit, das von hier aus in das „Wunderhorn“ (1, 242) einging. Der folgende Jahrgang 1784 brachte von demselben Canzler einen Aufsatz „Über die Vitalienbrüder und ihre berühmtesten Hauptleute Claus Störtebeker und Götte Michael“ [1]), in dem er das berühmte Volkslied nach dem hochdeutschen Texte des „Venusgärtleins“ abdruckte. Von dieser Sammlung des 17. Jahrhunderts erschien also hier die erste Kunde; zehn Jahre später ging Canzlers College Meissner anderen Ortes weit genauer darauf ein (vgl. unten). In demselben Jahrgange (3. Quartal, 2. Heft, S. 7) bemüht sich Canzler noch um ein Schimpflied des 16. Jahrhunderts, das chronikalischen Nachrichten zufolge in Annaberg überaus aufreizend gewirkt habe: „Johannes im Korbe“. Er kennt den Text

---

in Meissners Apollo 1794, S. 165 (woraus dann das „Wunderhorn“ schöpfte) so ist dies ‚M‘ sicherlich als ‚Meissner‘ aufzulösen.

[1]) Erstes Quartal, 1. Heft, S. 11. — Nach Angabe des „Journals von und für Deutschland“ 1792, St. 7, 558 u. 565 wurde die Geschichte Störtebekers auch dramatisiert: 1707 ein anonymes ‚Singspiel‘: „Störtebeker und Jödge Michaels“ (2 Teile, Hamburg, 8⁰) und 1783: „Klaus Storzenbecher, ein Schauspiel aus den ersten Zeiten des blühenden hanseatischen Bundes“, von B. C. D'Arien (Hamburg, 8⁰, auch in dessen ‚Schauspielen‘).

nicht und sucht ihm durch vermeintlich verwandte Fragmente näher zu kommen. Wir werden natürlich an ein dem bekannten „Heinrich Konrade, der Schreiber im Korb" eng verwandtes Spottlied zu denken haben; dagegen gehört das von Canzler S. 24 herangezogene Fragment gar nicht hierher, sondern zur Sippe „Grossmutter Schlangenköchin".[1]) — Der dritte und letzte Jahrgang der Quartalsschrift berührt das Volkslied nicht.

Aber ein Organ, in dem man Volkslieder von vornherein kaum suchen würde, Adelungs „Magazin für die deutsche Sprache" brachte in seinem zweiten Bande (1784) noch drei Beiträge. Das burleske Lied „Der Bauer ein Pfründner" (St. 1 S. 152), einem fliegenden Blatte aus der Zeit um 1520 entnommen, schildert lustig die Streiche eines Mönch gewordenen Bauers, die, hauptsächlich auf missverstandenen Befehlen sich aufbauend, stark an die Hanswurstpossen der Dramen erinnern. Ausser diesem werden die Lieder von „Trimunitas und Floredebel" und vom „Grafen von Rom" nach fliegenden Drucken der Kunigunde Hergotin mitgeteilt (St. 2, S. 51 u. 3, 114).

Die Zeitschriften führen uns bis in den Anfang der achtziger Jahre. Bevor in der zweiten Hälfte derselben durch allmähliches Hinzutreten volkskundlicher Interessen eine Wendung eintrat, sollte diese erste Welle der Bewegung noch eine geschlossene Sammlung emportreiben. Im Jahre 1784 bescherte der junge Hesse Anselm Elwert

[1]) Es lautet:

Wohin, wohin mit deinem Körbchen?
  Schönstes Christinchen!
In den Garten, in den Garten
  Liebste Muhme mein!

Was willst du in dem Garten machen?
  Schönstes Christinchen!
Blümlein pflücken, Blümlein pflücken
  Liebste Muhme mein!

Wer soll denn diese Blümlein haben?
  Schönstes Christinchen!
Herr Johannes, Herr Johannes
  Liebste Muhme mein!

Cetera desunt.

seine „Ungedruckten Reste alten Gesanges, nebst Stücken neuerer Dichtkunst" (Giessen u. Marburg.)

Elwert gab seine Sammlung, ähnlich wie Ursinus, als junger Mann heraus (er war 1761 geboren) und trat dann alsbald in die Verborgenheit eines vielbeschäftigten Beamtendaseins zurück. Dieser Umstand erklärt den Mangel fast aller biographischen Nachrichten über ihn.[1]) Immerhin erschliessen uns ein paar Briefe, ein paar Äusserungen Brentanos, der ihn später sah, und vor allem seine eigenen Gedichte den Kern dieser Persönlichkeit. Es muss eine Stimmung weicher schwärmerischer Sehnsucht schon in der Jugend über ihm gelegen haben; eine gewisse Wehleidigkeit, verstärkt durch eine uns nicht näher bekannte unglückliche Neigung, die das ständige Thema seiner Lyrik bildet.[2]) Auch die Sinnlichkeit in diesen Gedichten hat etwas Weichlich-Schmachtendes. Todesphantasien mischen sich ein. Doch was immer Krankes in Elwerts formell nicht ungewandten Liedern stecke, nirgends machen sie den Eindruck eines blossen Exercitiums; ein Stückchen Erlebnis haftet allen an. Ein schwacher Seitenschössling in Elwerts Wesen ist die ziemlich zahme Satire, die in einzelnen Epigrammen hervortritt; sie vermochte ihm kein Stab zu werden, an dem er sich über die Empfindsamkeit hinaushob. Durch die juristische Beschäftigung in Berührung mit der realsten Alltagswelt gebracht, schrak Elwerts mimosenhafte Natur in sich zurück; er macht fortan den Eindruck eines Verwundeten und Resignierten.

---

[1]) Es versagt z. B. selbst ein so umfängliches Specialwerk wie K. W. Justi's „Grundlage zu einer hessischen Gelehrten-, Schriftsteller- und Künstler-Geschichte vom Jahre 1806—1830" — (Elwert starb 1825). Einige kahle Daten stellte Walther in der Allg. Dtsch. Biogr. 6, 76 zusammen.

[2]) Seine Gedichte finden sich: Dtsch. Mus. 1784 1, S. 278 u. 283; mit leichten Varianten wiederholt im Anhange der ‚Reste', wo Elwerts übrige Gedichte stehen. Sie bilden hier, eben als die auf dem Titel genannten „Stücke neuerer Dichtkunst", ein übles Anhängsel, das mit Recht in der von Elwerts Sohn besorgten (sonst unveränderten) zweiten Auflage, Marburg 1848, fortblieb.

Zwar meint er, sich abgefunden zu haben und die Excerpte, die er als Zwanzigjähriger aus älterer deutscher Litteratur sich gemacht, nun „als Mann und ganz kalt“ zu betrachten[1]); aber Gräters „Bragur“ ruft ihm doch die alte Welt zurück und erscheint ihm „wie ein Sonnenstrahl für den Gefangenen“, der doch zuletzt gestehen muss „keine Hoffnung mehr zu haben, die wissenschaftlichen Traumbilder seiner Jugend realisiert zu sehen.“ Es war nur ein flüchtiges aussichtsloses Aufleben gewesen. Ein stärkeres brachte ihm das Erscheinen des „Wunderhorns“. Jetzt nun, in der belebenden Spannung, mit der er naturgemäss dem Veranstalter dieser Sammlung entgegentrat, dabei in der gesteigerten Stimmung des Vaters, der im schönen Frühsommer den Sohn auf die Universität begleitet, sah ihn in Heidelberg Brentano und gewann ihn lieb. „Er ist durchaus so liebenswürdig wie seine Sammlung“, schrieb Clemens an Arnim.[2]) Bezeichnend ist aber auch, was er hinzufügt: „Stelle dir vor, dieser alte Practicus selbst erkennt unsere Restauration und Ipsefacten für echt; das liebste ist ihm dein verlorner Schwimmer“. Man sieht: zum Volksliede stand Elwert immer mehr als Enthusiast, denn als kritischer Kenner. „Ein rechtes Erbauungsbuch“: das ist ihm und seiner Familie das „Wunderhorn“; seine Töchter wüssten es beinahe auswendig.[3]) Nicht lange nach dem ersten Besuche erhielt Brentano von Elwert ein Gedicht, „Vaters Klage“, dem Verluste zweier Töchter gewidmet: das ansprechendste Elwertsche Gedicht und das einzige, das Anlehnung an das Volkslied zeigt. Zwar Brentano, der solche Stimmungen erst kürzlich selbst erfahren hatte, überdies auch in der Manier eine kleine Verwandtschaft zu der seinigen herausfühlen musste[4]),

---

[1]) An Gräter, Bragur 3, 492. Ebenda die folgenden Citate.

[2]) Steig: „Ach. v. Arnim und Cl. Brentano“ S. 172.

[3]) Steig S. 178. Dort auch das gleich zu erwähnende Gedicht „Vaters Klage“. Dieses wurde auf Brentanos Veranlassung von Luise Reichardt komponiert (Steig S. 179, 185).

[4]) Arnim bezweifelte wegen dieser Verwandtschaft sogar, dass

interpretierte es vielleicht zu wohlwollend. Doch wollen wir ihm nicht abstreiten, dass es als Lied eines „von Geschäften erdrückten Mannes“ eine „schöne freie Seele“ bezeuge. Was immer auch Elwert im Widerstreite zwischen Leben und Wünschen geworden ist: jedesfalls kein Philister.

Elwerts Naturell nun übte einen Einfluss auf seine Sammlung aus, der ihr vorteilhaft wurde und etwas Neuartiges gegenüber den Vorgängern gab. Es führte ihn nämlich naturgemäss zur Volkslyrik hin, die bisher vor der Ballade zurückgestanden hatte; auch was Eschenburg davon gegeben, waren nur wenige kurze Zeilen. Hier aber finden wir das Lied „Dort oben auf jenem Berge, da treibt das Wasser ein Rad“ (S. 34), das dann später auf „Schäfers Klagelied“ von Goethe, auf Eichendorff, auf Brentano[1]). Einfluss üben sollte; dann die weiteren Liebeslieder „Ich kann und mag nicht fröhlich sein“ (S. 15), „Schwarzbraunes Äugelein, wo wendest du dich hin“ (S. 39), dann das Nonnenlied „Ich ess nicht gerne Gerste“ (S. 17) und andere. Hier auch finden wir, um Ausländisches zu nennen, das naive mittelenglische Frühlingsliedchen „Sumer is icumen, lhude sing cucu“ (S. 9), dessen deutsche Übersetzung allerdings melodischer sein könnte.[2]) Auch das Nachwort, wo Elwert das liebliche, schon von Herder gebrachte Liedchen „Wenn ich ein Vöglein wär“ als Beispiel heranzieht, zeigt deutlich, dass er beim Volksliede stets sofort an die lyrischen Stücke dachte. Freilich ist die Sammlung nun nicht etwa nach Seiten der Lyrik hin einförmig; sie nimmt auch Balladen auf wie „das Lied

Elwert der Verfasser sei (Steig S. 184); doch müsste dann Brentano geradezu den Elwertschen Brief S. 178 f. erfunden haben: auch ist eine gewisse Eckigkeit der äusseren Form bei Brentano schlecht denkbar.

[1]) Im ersten Rheinmärchen: „Da drunten am treulieben Rheine, treibt Treue und Liebe ein Rad“.

[2]) Über das Lied Brandl, Pauls Grundriss, II 1, 626 u. 840. — Griff Goethe vielleicht hier den Kuckucksrefrain für sein „Frühlingsorakel“ auf?

vom Ringe“ oder das den Jägerromanzen verwandte Lied: „Und als der Schäfer über die Brücke trieb“.[1]) Überhaupt macht die Sammlung den Eindruck bunter Mannigfaltigkeit; sie ist ja auch, wenngleich in den deutschen Liedern ihre eigentliche Bedeutung liegt, thatsächlich international. nur weit kleiner als die Herders. Edda und Ossian, Altfranzösisches und Altenglisches — doch nichts aus Percy — finden wir hier, auch Kunstlieder sind reichlich eingestreut. Sie sind nach dem Massstabe „Wahrheit und Leben“ ausgewählt[2]): ein ganz ähnlicher, wie er Herdern bei der Auswahl von Kunstliedern leitete. Unter den fremden Stücken der Sammlung findet sich jene Partie des altfranzösischen ‚Lai du corn‘, die nachmals zu Elwerts Freude Titel und Prologgedicht des Wunderhorns anregte[3]); sie ist nach Elwerts Angabe (S. 13 u. 144) aus der englischen Umschreibung in Warton's History of English Poetry, 1775. übertragen, wo Elwert auch jenes mittelenglische Frühlingsliedchen gefunden hatte. Bei Elwert spielt das Gedicht von dem wunderbaren Horn noch keine Eingangsrolle; vielmehr lässt er eine sehr freie aber geschickte Bearbeitung von Partien der Völuspa, betitelt „Prophezeiung von dem Untergange der Welt, nach der Edda“ Portal bilden, während andererseits die Sammlung recht Elwertisch in elegische Schlussaccorde — Kunstlieder übrigens — ausklingt. Dazwischen bewegt sich die Anordnung zwanglos ohne erkennbares Princip.

Doch die deutschen Lieder der Sammlung verlangen noch eine nähere Betrachtung. Sie sind — nach der Bemerkung zu No. 6 im Verzeichnis, S. 144 — „aus dem Munde des Volkes am Rhein“ aufgenommen. Die Art aber, in der Elwert sie giebt: dass er auf eine Variante

[1]) Vgl. zu diesen beiden Böckel „Deutsche Volkslieder aus Oberhessen“ S. 89 u. 66; merkwürdigerweise die einzigen Parallelen bei Böckel, der doch in Elwerts Heimat sammelte.

[2]) S. die Anmerkung zu No. 24 auf S. 146.

[3]) Vgl. Steig S. 172 und Otto Warnatsch, Zs. für vergleichende Litteraturgeschichte, N. F. 11, 481.

Gewicht legt (S. 54), dass er bei einer vorgenommenen Conjektur in der Fussnote das Ursprüngliche angiebt (S. 53), dass er das Mundartliche bewahrt, all das lässt ihn als einen zuverlässigen treuen Aufzeichner erkennen. Schade, dass er nicht noch durch Beifügung von Melodien den bleibenden Wert des Buches erhöht hat. Zwar sagt uns Elwerts Nachwort, dass zwischen dem Erlernen der Lieder und der Niederschrift ein längerer Zeitraum lag, während dessen er sie nur im Gedächtnis bewahrte: „Ich würde was vollständigeres liefern können wenn dem nicht so wäre; ich wollte das nicht ungenutzt lassen, was ich hatte". Diese Bemerkung deutet aber doch an, dass er nur das Sichere aufgezeichnet habe. Wenn er ferner hinzufügt: „Weniges habe ich gerettet und gebe es euch hier", so ist anzunehmen, dass er sich in der Sammlung so ziemlich ausgegeben habe. Schwerlich dürften daher jene Materialien, die Elwert später mit den zwei rührenden, von uns bereits für die Charakteristik angezogenen Briefen Gräter übermittelte, noch viel für das Volkslied enthalten haben. Jedesfalls erschien nur noch einmal und zwar erst 1816 in Gräters „Idunna und Hermode" (S. 61) ein Volkslied unter Elwerts Namen. Es ist eine Ballade, die in raschem straffem Gange die Motivenfolge: Werbung, Brautgeschenke, Brautnacht, Tod der Braut in derselben, Begräbnis, abschreitet, und die, da ich sie ausser dem geläufigen Schlusse in neueren Sammlungen nicht wiederfinde, hier unverkürzt stehen mag:

Es kam ein Knab fürs Bauern Thür:
Ach Bauer schaff mir dein Tochter herfür'

Der Bauer der dacht in seinem Mut:
Der Knabe stolz, wo hat er sein Gut?

Der Knabe hat der Gaben so viel
Und kaufet dem Mägdlein was es will.

Er kief ihr ein Gürtel um ihren Leib
Der war viel lang und auch viel breit.

Er kief ihr ein Ring an ihre Hand
Damit reist sie durchs ganze Land.

Er kief ihr ein paar neue Schuh
Damit trat sie zum Ehsland zu.

Der Tag verging, die Nacht herkam,
Der Bräutgam die Braut schlafen nahm.

Es war kaum um die halbe Nacht
Der Bräutgam an sein Braut gedacht.

Er wollt sie nehmen in seinen Arm
Da war sie kalt und nicht mehr warm.

Er wollt sie küssen an ihren Mund
Da war sie tot und nicht gesund.

Der Bräutgam schrie mit heller Stimm:
Ach Gott hilf mir! mein Lieb ist hin!

Wo krieg ich denn zwei junge Weib
Die mir mein Schatz in Seiden kleid?

Wo krieg ich denn sechs junge Knaben
Die mir mein Schatz zur Erde begraben? —

Den Herausgebern des „Wunderhorns“ scheint Elwert schliesslich doch nichts beigesteuert zu haben; der letzte bekannt gewordene Brief (Steig S. 178) entschuldigt die Säumnis mit dem Tode der beiden Töchter.

Das Nachwort ist warm und verständig geschrieben. Herderisch wird hier Volks- und Urpoesie verbunden, Einfalt, Leben und Wahrheit als hervorstechendste Merkmale des Volksliedes gerühmt; Arnims Wort von der Demantfestigkeit klingt vor, wenn es heisst: „Es muss etwas in diesen simplen Liedern stecken, das ihnen Stärke giebt, dem Zahn der Zeit zu trotzen, der so schnell an unseren schönsten Operarien nagt“ (S. 138). Arnim war denn auch voll Lobes über Elwerts Sammlung und citierte mehreres aus dem Nachworte in seinem Volkslieder-Aufsatze.[1]) Wir dürfen dies Lob unterschreiben, ebenso wie wir dem handlich und sorgfältig in Sedez gedruckten Büchlein, dessen Mancherlei nie ohne Geschmack zusammengestellt ist, Brentanos Epitheton „liebenswürdig“ nicht vorenthalten werden.

---

[1]) Wunderhorn 1, 457 Anm.

Elwerts Buch blieb zwischen dem unwürdigen „Almanach“ Nicolais und dem „Wunderhorn“ die einzige geschlossene Sammlung, die dem deutschen (wenigstens hauptsächlich dem deutschen) Volksliede galt; denn eine 1794 von einem gewissen Pfarrer Röther aus Aglasterhausen angekündigte erschien thatsächlich nie.[1]) Dennoch ist auch das ausgehende Jahrhundert nicht stumm; ja es erweitert sich sogar der Gesichtskreis für Volkstümliches, und tastende Ansätze zu dem, was wir heute Volkskunde nennen, werfen bald auf das Volkslied ein neues Licht.

Der Volkskunde kommt mehr als der Erforschung des Volksliedes ein natürliches Interesse am Auffallenden, Absonderlichen zu Hilfe, so dass volkskundliche Nachrichten selten ganz versiegten, wie verschieden auch die Zeiten und Bildungsinteressen waren.[2]) Trachten und Feste insbesondere fesselten die Aufmerksamkeit auch solcher Männer, die für volkstümliche Eigenart längst nicht die Augen eines Herder, Mooser oder Goethe hatten.[3]) Auch das Aufklärungszeitalter war dafür nicht blind. Jener Anonymus in den „Rheinischen Beiträgen zur Gelehrsamkeit“, der so abschätzig über das Sammeln der Volkslieder sprach (s. oben S. 71) that das zu Beginn eines Aufsatzes über „die Eitelkeit der Frauenzimmer des 17. Jahrhunderts“. Wielands ‚Merkur‘ brachte 1788 (2, 331 u. 404) einen oberflächlichen Artikel über „Form, Geist, Charakter, Sprache, Musik und Tanz der esthnischen Nation“, in dem die mitgeteilten Melodien das Werthvollste sind. Dürftig und aus zweiter Hand gaben die „Jahrbücher der preussischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms III.“ (1799 2, 415) Nachricht über „Nationaltrachten der alten

---

[1]) S. Brentanos Brief bei Steig S. 160; die Ankündigung selbst in Gräters Bragur 3, 478.

[2]) R. M. Meyer hat in einem Aufsatz: „Die Anfänge der deutschen Volkskunde“ in Steinhausens Zs. für Culturgeschichte 2 (1895) S. 135 die deutsche Vergangenheit daraufhin durchmustert.

[3]) Über „Goethe und die deutsche Volkskunde“ handelt R. M. Meyer, Zs. des Vereins für Volkskunde 10 (1900) S. 1.

Friesen". Das „Journal von und für Deutschland" scheint sich schon durch den Titel in den Dienst eines Volkstumes zu stellen, bringt aber zumeist nur Berichte, auf die das Xenion passt:

A propos Tübingen! dort sind Mädchen, die tragen die Zöpfe
Lang geflochten und dort giebt man die Horen heraus.

Die häufig wiederkehrende Rubrik „Aberglauben und Gewohnheiten des gemeinen Volkes" [1]) ist ein äusserst trocken aufzählender „Indiculus superstitionum" der Aufklärung. Aber in dem Gewirr dieser Zeitschrift taucht 1784 (1, 47) auch die Anfrage auf: „Ist die Gewohnheit, am Sonntage Laetare Bilder vor den Häusern herum zu tragen und ein gewisses altes Lied dabei herzusagen noch jetzt in einigen Gegenden und Orten Deutschlands im Gange und was ist der wahrscheinlichste Ursprung derselben?" Seit dieser ersten Anfrage verschwand der Gegenstand, der schon 1690 durch Paul Christian Hilscher eine monographische Behandlung erfahren hatte [2]) und an den jüngst wieder Seybold im „Deutschen Museum" erinnert hatte (s. S. 76), nicht mehr aus dem Journal. Am eifrigsten griff ihn der betriebsame Giessener Professor Christian Heinrich Schmid auf. Eine vermeintliche Ähnlichkeit mit altrömischen Lustrationen zog ihn dabei an. Beim weiteren Einarbeiten liess er aber zum Glück diese verfehlte Betrachtungsweise einem freieren Interesse weichen und trug nun schlechthin alles zusammen, was er an einschlägigen Notizen in Werken verschiedensten Charakters und aus alter und neuer Zeit auftreiben konnte. [3]) In der That musste noch Jacob Grimm dies die „fleissigste" Sammlung

---

[1]) 1785 II, 407; 1786 I, 180 u. II, 339; 1787 I, 186, 454 u. II, 340; 1788 I, 469, 575 u. II, 27, 56, 183, 425, 430; 1790 I, 441 u. II, 26, 142, 348, 389; 1791 II, 176.

[2]) „De ritu Dominicæ Lætare, quem vulgo appellant den tod austreiben"; vgl. Jac. Grimm, Deutsche Mythologie [4] II, 637, Anm. 1.

[3]) 1787 II, 186 u. 480; 1788 I, 566 u. II, 409, 455; 1790 I, 310; 1791 II, 1002. Dazu von anderen: 1784 I, 282, 439; 1788 I, 570 u. II, 27. Schmid gab später noch einen Nachtrag in der „Deutschen Monatsschrift" 1798 II, 58.

nennen, zugleich aber die Unordnung und Kritiklosigkeit des Aufsatzes rügen.[1]) Denn hier werden dem Leser wohl die verschiedenen Typen dieses Frühlingsfestes als Kampfspiel, als blosses Austragen des „Todes", als Umzug einer concreter gedachten heidnischen Gottheit geschildert. auch der Verfall bis zur blossen Bettelei. aber die Unterschiede dieser Typen werden eher verwischt als hervorgehoben, und während die Sitte allerdings vor allem im mittleren Deutschland bis zum slavischen Osten hin heimisch erscheint, bleibt unerhellt, wie die einzelnen Spielarten sich landschaftlich verteilen. Nur weil Schmid nicht sah, wie doch in wesentlichen Punkten das rheinische Kampfspiel von der polnischen Sitte abstach, konnte er so ernstlich den slavischen Ursprung des Brauches verteidigen (siehe besonders 1790 I, 312 f.). Als heidnische, höchstens nachträglich christlich gefärbte Sitte fasste schon Schmid das Fest auf; aber mit behaglicher Breite lässt er auch abweichende Ansichten Revue passieren, hält sich überhaupt bei neueren Äusserungen zu dem Gegenstande fast länger auf als bei den Quellen und erschwert so dem Leser durch ein wirres Gestrüpp von Namen, Titeln und Citaten die Klarheit aufs Äusserste. Kurz, hier spricht ein Mann, der, ohne Fühlung mit den neuen Bestrebungen Herders, und dessen lebendiger und treffsicherer Auffassung ganz entbehrend, einen Gegenstand der Volkskunde lediglich aus curiösem Interesse und mit der Unmethode des Polyhistors behandelt.

Indessen regten Schmids Artikel doch manchen Leser des Journals an, auch seinerseits Beobachtungen oder Lesefrüchte über Volkssitten einzusenden. Wir erfahren von Dreikönigsumzügen, vom Urbanstage der Weingegenden, von Kinderfesten am Tage Gregors des Grossen. des Schutzpatrons der mittelalterlichen Schule.[2]) Stets ist es der

---

[1]) Deutsche Mythologie [4] II, 637, 642, 645.

[2]) Dreikönigsumzug: 1788 II, 27; 1789 I, 150; 1790 II, 88. Urbanstag: 1785 I, 140; 1788 II, 56. Gregorsfest: 1784 I, 412; 1786 II, 208; 1790 I, 352; 1791 I, 271. Fastnacht: 1784 I, 421; 1786 II, 163;

einzelne Brauch, dessen Curiosität interessiert, meist regte nur die wirkliche oder vermeintliche Verwandtschaft mit dem Laetarefest zur Einsendung an. Nirgend wird daran erinnert, dass Herder schon die Erforschung des gesamten Volkslebens als wissenschaftliche Aufgabe gestellt hatte. Umfassenderes Interesse zeigte erst wieder ein Schüler Herders, der zugleich selbst in enger Fühlung mit dem Volksleben erwachsen war.

Friedrich David Gräter und seine Zeitschrift „Bragur“ sind heute beide so gut wie verschollen; und doch hätte wohl ein Mann, in dem Klopstockisches Bardenwesen unter dem hinzutretenden Einfluss Herders nach und nach in einen schon romantisch gefärbten Cultus des deutschen Altertums überging, als charakteristischer Vermittler zwischen der alten und der neuen Zeit einigen Anspruch auf unser Interesse. Es sei darum auch hier der Charakteristik und dem Wirken Gräters ein Excurs gewidmet; zum Volksliede wird er selbst uns den Weg alsbald zurückweisen.

Über Gräter sind wir nur mässig gut unterrichtet. Hauptquelle ist für die Jugend und das erste Mannesalter eine autobiographische Skizze Gräters, 1794 oder 1795 als Text zu seinem Bildnisse in C. W. Bock's „Sammlung von Bildnissen gelehrter Männer und Künstler“ geschrieben[1];

1788 II, 27. Johannisfeuer: 1788 II, 27; 1791 I, 92. Naumburger Kirschenfest: 1789 I, 175; 1790 I, 366. Maitag: 1786 II, 265. Grüner Montag: 1786 II, 267. Hochzeit: 1787 II, 202, 443. Trinoctium castitatis: 1789 II, 548. Spinnstuben: 1786 II, 296. Büssen der Rose: 1790 II, 462. Magnusstab: 1792 II, 947. Klageweiber: 1789 II, 86. Kirchliches Schauspiel: 1786 I, 379.

[1]) Nürnberg 1791 ff.; eine unregelmässige Folge von Heften, später äusserlich zu zwei Bänden zusammengefügt; Gräters Biogr. im 1. Band. Exemplar: Münchener Hof- und Staatsbibliothek. — Die Gräterschе Selbstbiographie verrät sich durch die Erwähnung Hässleins als eines Mitarbeiters an der „Bragur“ deutlich als im Jahre 1794 (höchstens Anfang 1795) geschrieben; denn nur am 3. Bande, der Ende 1794 erschien, war Hässlein Mitarbeiter; vgl. die Vorrede zu Bd. 5.

daran reiht sich für eine folgende Zeit der inneren Krisis ein wichtiger Brief an C. G. Schütz, den Herausgeber der Jenaischen Litteratur-Zeitung, vom 16. Dezember 1797[1]) und Arnims Charakteristik[2]): über die letzte Zeit unterrichtet der Briefwechsel mit Jacob Grimm.[3]) Die biographischen Skizzen sind alle, ausser der anderweitig unzureichenden in der Allgemeinen Deutschen Biographie, vor dem Bekanntwerden letzterer Briefe geschrieben, auch berücksichtigen sie nicht die erste Jugend und gehen zu wenig auf eine Charakteristik der Persönlichkeit aus.[4])

Friedrich David Gräter wurde am 22. April 1768 zu Schwäbisch-Hall, das damals Reichsstadt war, geboren. Sein Heimatstädtchen war klein genug, um noch ländliche Lebensformen und charakteristische Volkssitten zu beherbergen, wie einen von Alters her bestehenden Aufzug der Salzsieder. In der romantischen Umgebung mit ihren Schlossruinen, Wallfahrtskirchen und dem geistlichen Stifte Comburg[5]) machte Gräters Vater mit dem Knaben Spaziergänge und erzählte dem aufhorchenden, an das Gesehene anknüpfend, die „Sagen und Geschichten der Vorzeit".

---

[1]) „C. G. Schütz", Darstellung seines Lebens von seinem Sohne Julius Schütz, 2, 118.

[2]) Steig, Arnim und Brentano, S. 149.

[3]) Ed. H. Fischer, Heilbronn 1877.

[4]) Am ausführlichsten ist Heinr. Döring bei Ersch u. Gruber 78, 91. Dort namentlich reiche Litteraturangaben, wenngleich Bocks Sammlung incorrect citiert und offenbar auch nicht benützt ist. — J. Franck in der A. D. B. 9, 599 ist nicht zuverlässig; von einem Universitätsstudium in Tübingen weiss die Selbstbiographie nichts. (Einige Berichtigungen gab H. Fischer ebenda 10, 768.) — Die Gräterschen Zeitschriften übersieht man am besten bei Goedeke [2] 7, 203. Eine genaue Übersicht der auf das Volkslied bezüglichen Beiträge gebe ich in einer Beilage am Schluss.

[5]) Das damalige Schwäbisch-Hall und die Umgebung beschreibt anschaulich J. G. Pahl in T. F. Ehrmanns „Bibliothek der neuesten Länder- und Völkerkunde", 4. Bändchen, Tübingen 1794, S. 1—65. Auch ein Besuch bei Gräter (1793) wird geschildert. Derselbe Pahl gab in seinen „Denkwürdigkeiten aus meinem Leben" (1840) S. 83 wertvolle Beiträge zur Charakteristik Gräters.

Solche Wanderungen senkten in ihn nach eigenem Geständnis den ersten Hang zum Studium der vaterländischen Altertümer. Auch eine Rüstkammer in der Stadt selbst wurde von Vater und Sohn oft besucht. Dazu kam, dass in der Familie, die zu den Honoratioren des Reichsstädtchens gehörte, von einem schriftstellernden Grossvater her eine litterarische Tradition bestand, wach gehalten durch die Mutter, die ihren Kindern gern ihres Vaters Gedichte vorlas. Der Lebenskreis der ersten Jugend war hier also in der That ein Nährboden für vieles, was an dem Manne charakteristisch hervortrat. Bücher scheinen in dem Landstädtchen allerdings selten gewesen zu sein, sonst spräche die Selbstbiographie nicht von der Errichtung einer Leihbibliothek wie von einem Ereignis. Bedeutsam, zum Teil verhängnisvoll wurden die neuen Bücherschätze freilich für den jungen Gräter, der mit einem wahren Heisshunger sich darauf stürzte. Denn er fand hier Klopstock, die Oden und die Hermannsschlacht, die ihm „fast den Kopf schwindeln machte“, auch Kretschmanns Bardengesänge und Verwandtes, und lebte sich immer tiefer in ein phantastisch aufgefasstes Altertum hinein. Aber das bunte Gemisch einer solchen Leihbibliothek wird in dem empfänglichen Knaben auch den Grund gelegt haben zu dem geschäftigen Dilettantismus, der ihm blieb; zu einer Zersplitterung der Interessen, die nun zunächst den Jüngling schwanken lässt, ob er Rechtsgelehrsamkeit, Medicin, Mathematik oder Theologie studieren solle. Die letztere siegt zunächst; der angehende Theologe geht 1786 nach Halle, im Herzen begleitet von der „schwärmerischen Hoffnung, irgendwo ein altdeutsches Bardenlied zu entdecken“, wonach er auch schon zu Hause „alte Bücher und Handschriften“ (vielleicht städtische Urkunden, die ihm sein Vater als Ratsbibliothekar zugänglich machen konnte) durchforscht hatte. Er findet auf der Universität bei seinem theologischen Lehrer Prof. Niemeyer Verständnis für solche Neigungen; durch diesen fallen ihm Denis' Schriften in die Hände, er holt sich nun alle in den

Anmerkungen des Wiener Barden citierten Werke aus der Universitätsbibliothek und das germanisch-antiquarische Interesse drängt das theologische immer mehr zurück. Auch Herder, dem er später begeistert zuschwört, wird ihm hier auf der Universität zuerst durch seine Schriften näher getreten sein.[1]) Er hört aber auch F. A. Wolf, und eine Unterströmung klassisch-philologischen Interesses ist seither wohl an ihm zu bemerken. Doch ist es auch hier wieder Gräters Fluch, nicht zu einer festen Schulung zu gelangen: als er vor dem Eintritte in das Wolfsche Seminar steht, verscheucht ihn eine in Halle ausbrechende Krankheit im April 1788 nach Erlangen, wo der Umgang mit dem betriebsamen Hofrath Meusel, seinem neuen Gönner, so wenig die wünschenswerte Concentration in seinem Wesen begünstigte, als vorher in Halle der Verkehr mit dem gleichfalls ins Weite schwärmenden Universitätsfreunde Georg Gustav Fülleborn. Aber Gräters gewaltiger Fleiss, den alle Stimmen ihm zu jeder Lebenszeit zuerkennen, bewältigt, wie schon bisher das Hebräische und Englische, nun das damals noch so schwer zugängliche Altnordische in kurzer Zeit so weit, dass er 1787 als ein Neunzehnjähriger seinen litterarischen Erstling, die „Nordischen Blumen“ ausarbeiten konnte, die dann zwei Jahre später erschienen. Sie blieben in seinem sehr fruchtbaren Schriftstellerleben das Beste, und auch Jacob Grimm wollte sie gelten lassen.[2]) Hier erhielt das deutsche Publikum, durch Gerstenberg und Herder auf eine solche Gabe schon vorbereitet, eddische Poesie in ganz ansprechender Übersetzung, die, bei allen Mängeln im einzelnen, den Gesamt-

---

[1]) Einen schönen Nachruf widmete er Herder 1804 in Wielands Deutschem Merkur, August, S. 241; wiederholt in Gräters „Zerstreuten Blättern“ (deren Titel auch auf Herder hinüberblickt), Erste Sammlung, Ulm 1822, S. 287.

[2]) Morgenblatt 1812, No. 65—68, und Briefwechsel S. 13. Die Berliner Universitätsbibliothek bewahrt Grimms Exemplar der „Nordischen Blumen“, wo einzelne Striche und Ausrufungszeichen die Stellen bezeichnen, an denen er Anstoss nahm.

charakter dieser Lieder recht wohl veranschaulichen konnte. Freilich ist auch bezeichnend, dass wir bereits in diesem Gräterschen Erstling — etwa ein Jahrhundert vor Hofforys Wagnis — die Lokasenna durch ein beigefügtes Personenverzeichnis, scenische Bemerkungen, Abteilung nach einem ersten, zweiten, dritten „Auftritt“ als ein Drama hingestellt finden (S. 209 f.). An geistreichen Einfällen wird der spätere Gräter dann immer reicher, und immer leichter gehen sie ins Paradoxe. Indessen hatte die Arbeit an den „Nordischen Blumen“ seinen Enthusiasmus für das germanische Altertum noch geschürt; die neu empfangenen klassisch-philologischen und die immer noch nicht erloschenen theologischen Interessen traten hinzu und nun muss er 1789 sein volles Innere in die philiströse Enge seiner Vaterstadt zurücktragen. Der Freund Meusels, das Mitglied einer angesehenen Erlanger litterarischen Gesellschaft, kam zurück in ein Städtchen, das dem Dorfe sich näherte und von allen geistigen Centren völlig abgesondert lag. Es kommen die Mühen des Lehramtes, aber er bleibt wissenschaftlich strebsam. 1790 erlangt er von Erlangen die philosophische Doctorwürde und wird schon zwei Jahre darauf durch ein Schreiben Herzbergs zum Correspondenten der Berliner Academie ernannt. Zwar spricht er schon 1792 (Vorrede zu „Bragur“ II) von „gänzlichem Mangel an Heiterkeit des Geistes“, aber das konnten erst nur vorübergehende Wolken sein, sonst hätte Pahl, der ihn zu Ende desselben oder zu Anfang des nächsten Jahres sah, die Schilderung seines Besuches nicht in so hellen Farben gehalten. Und selbst der Lehrthätigkeit wusste Gräter einen persönlichen Stempel aufzudrücken: er besuchte mit seinen Primanern jene alte Rüstkammer und verlas bei den Schulfeiern den „Psalm“ seines verehrten Klopstock.[1] Freilich nahm er, wie Pahls „Denkwürdigkeiten“ andeuten, manches Andere in seinem Berufe dafür um so leichter.

---

[1]) Vgl. „Idunna und Hermode“ 1812, S. 49, und Gräters „Zerstreute Blätter“, 1. Sammlung, Ulm 1822, S. 341.

Alsbald begann er auch wieder ein grösseres litterarisches Unternehmen, die Altertums-Zeitung „Bragur". Nun war es keine glückliche Wendung, dass Gräter von der freieren künstlerischen Thätigkeit des Übersetzers, den ein rechtes Einspinnen in den Stoff fördert, mehr und mehr überging zu wissenschaftlichem Betrieb, der ein kritisches Herrschen über den Stoff neben der Liebe erfordert. Die neue Zeitschrift hat stets sehr viel versprochen und sehr wenig gehalten; sie ist überreich an Anregungen, Appetitbissen, programmatischen Weckrufen und arm an positiven Ergebnissen; verwirrend durch die Vielgestaltigkeit des eng zusammengedrängten Materials — Sprache, Litteratur, Mythologie und Realien der germanischen vorzüglich der nordischen Vorzeit bis zum 16. Jahrhundert, Volkspoesie und Volkskundliches im weiteren Sinne, gelegentliche Griffe selbst in das neuere englische und französische Gebiet — und das alles sowohl durch Aufsätze als in übersetzten Proben vorgeführt — fürwahr, es war zuviel für einen jährlichen Kleinoktavband von etwa 500 Seiten. Auch war es ein Fehler des Programmes, dass zugleich blosse Unterhaltung des grossen Publikums ins Auge gefasst wurde: aus einem in den ersten Anfängen der Bebauung stehenden wissenschaftlichen Gebiete sind solche Unterhaltungen noch nicht zu gewinnen. — Gräters Persönlichkeit als wissenschaftlicher Arbeiter aber tritt uns in keinem Beitrage der „Bragur" charakteristischer entgegen als in dem Aufsatze: „Über den Umfang der vaterländischen Altertümer, unsere Aussichten und Hoffnungen" (IV 2. 3). Es ist sein Programm. Da spielt er den erregten Propheten einer neuen Wissenschaft, berauscht sich förmlich an der Aussicht in das neu zu erschliessende Gelände und meint in hoffnungsseligem Enthusiasmus mit etlichen Briefen und Fragebogen — worüber W. Grimms „Sendschreiben" spottet — die Unmasse der stets so weit als möglich umschriebenen Aufgaben bald erklecklich zu fördern. Dazu allerlei Wunderlichkeiten in Gedanken und Ausdruck, wie wenn er gar die Amazonen für den Ursprung des deutschen

Volkes bemüht (S. 5), oder wenn wir bei der Definition des Altertumes lesen: „Alt. so wird man uns antworten, ist alles was nicht neu ist und wir sind im Grunde vollkommen mit dieser Erklärung zufrieden“ (S. 9). Ebenso glorreich tritt noch an manchen anderen Orten Gräters schwäbische Originalität hervor, z. B. in Seckendorfs „Ostertaschenbuch von Weimar“ 1801, wo er (S. 231) ein Gedicht über das Strumpfband eines litthauischen Landmädchens druckt, mit dem Bemerken: „Die Litthauerinnen pflegen ihren Geliebten in Strumpfbändern und dergl. ihre Empfindungen zu erkennen zu geben“. Manches in den letzten Bragurbänden erinnert an die Sphäre der germanistischen Commerszeitung[1]) und es ist ewig schade, dass dergleichen nur der gehaltenen Satire Wilhelm Grimms und nicht auch einem rechten Schalk — etwa Brentano — anheim fiel. Gräter mochte übrigens selber bei seinen Absonderlichkeiten und seinem Überschwange bange werden, und am Schluss jenes programmatischen Aufsatzes erwägt er doch, ob nicht einige Leser meinen würden: „Dulce est pro patria desipere“. Aber verfolgen wir Gräters Schicksale und Stimmungen weiter in sein Mannesalter hinein, um womöglich den Schlüssel zu finden zu dem unerfreulichen Abschlusse seiner Laufbahn, dem Zwiste mit den Brüdern Grimm. Die hoffnungsvolle Stimmung, mit der er anfangs neben seiner Amtsthätigkeit seine wissenschaftlichen Bestrebungen weiter gepflegt hatte, hielt nicht an. Die 1794 geschriebene Selbstbiographie durchzieht zuletzt ein trüber, resignierter Ton; Briefe an Wieland aus dem Jahre 1796 oder 1797 müssen, wie wir aus Wielands Antwort ersehen[2]), von Missmut und übler Lage gesprochen haben, auch der Erfolg der Zeitschrift entsprach seinen Erwartungen nicht[3]); endlich brachte das Jahr 1797 eine Krise. Gräter unternahm eine Reise, die ihn nördlich bis Jena

---

[1]) Z. B. „Bragur“ 8, 1.

[2]) Ausgewählte Briefe von C. M. Wieland 4 (Zürich 1816), 171.

[3]) Vgl. den Brief an Denis vom 24. Februar 1796, in Denis' Litterarischem Nachlass 2 (Wien 1802), 189.

führte, und diese Musenstadt liess die Erinnerung an die innerlich reichste Zeit seines Lebens so mächtig wieder aufleben, weckte alle Hoffnungen auf eine ausgiebigere wissenschaftliche Bethätigung (er denkt an eine Professur in Jena) von neuem so stark, und zeigt ihm in der feinen geistreichen Geselligkeit, die er bei Schütz und auf der Rückfahrt bei Wieland in Ossmannstädt gefunden hatte[1], einen solchen Contrast zu den heimischen Verhältnissen, dass er sich nun als Verbannter fühlt, von seiner „reichsstädtischen Pressluft" spricht und die Stimmungen Ovids in Tomi nachzuleben meint. Der Brief an Schütz vom 16. December 1797 ist der aufschlussreichste über die reinmenschliche Lage Gräters. Es scheint nun ein neuer trotziger Anlauf zu wissenschaftlicher Thätigkeit gefolgt zu sein und, neben häuslicher Misshelligkeit, von der wir durch Arnim und Pahl erfahren, die schwere Krankheit verschuldet zu haben, in die er 1806 verfiel. Arnim sah ihn kurz vorher, im December 1805, als er sich Lieder für das Wunderhorn von ihm erbitten wollte, und giebt folgendes anschauliche Momentbild: „Ein Mann, etwa die mittlere Proportionallinie zwischen Koch[2]) und Wieland im Äusseren, lebendig wie ein Triesel[3]), wie alle Sammler ihrer Natur nach von vielen Seiten geschlossen, auf einem einzigen Seile tanzend rückwärts und vorwärts, freundlich ohne Einbildung, unglaublich fleissig, unglücklich zerstossen in dem kleinen Gekröse des Lebens, ich meine in seinem Ehestande — so hat er mir oft stundenlang erzählt und hat mich oft gerührt. Er ist von einer Frau geschieden, die er pedantisch geliebt, und ist mit einer Frau verheiratet, die er nie geliebt hat." Nachdem die Krankheit, zu der diese Zerschlagenheit schliesslich führte, 1807 überwunden war, blieb doch die trübe Entsagung. Resigniert klingt das Vorwort seines nächsten grösseren Werkes, der

---

[1]) Ausgewählte Briefe 4, 183, bes. 187.

[2]) Erduin Julius Koch in Berlin, von dem noch zu reden sein wird.

[3]) Märkisch = Kreisel.

1809 gesammelten „Lyrischen Gedichte". An sich geben diese wenig Aufschluss über seine Persönlichkeit: es sind gefeilte Exercitien eines gebildeten Geschmacks, denen man auch anmerkt, dass ihr Verfasser Lateinisch kann, aber keine Gelegenheitsgedichte im tiefen Sinne des Wortes.[1]) Gräter fühlt nun auch deutlich, dass er von einer neuen Zeit überholt wird; die Aufnahme seiner meist schon weit früher übersetzten Minnelieder entschuldigt er — sechs Jahre nach Tiecks Minneliedern — damit, „dass sie vielleicht als Versuche, die unter die ersten nach Gleim und Götz gehören, des Aufbewahrens nicht unwürdig seien".[2]) Wehmütige Rückschau hält auch die Vorrede der letzten Bragur (1812, bes. S. X ff.). Während er sich nun aber von Tag zu Tag der Bühne der Welt mehr entfremdete und im eigenen Innern erlahmte, sah er gleichzeitig den Stern der Brüder Grimm in ruhiger, sicherer Stäte, die seinem Zickzacklaufe immer gefehlt hatte, emporsteigen. Er ertrug das nicht; es war das, woran er für das eigene Leben nun verzweifelt war. So setzt der Briefwechsel mit Jacob, der Gräter hochachtungsvoll um ähnliche Gefälligkeiten bat, wie Arnim sie in Schwäbisch-Hall erfahren hatte, mit einer kühlen Ungeneigtheit von Seiten Gräters ein, die sich allmählich zu kleinlicher Scheelsucht auswächst. Ein Gönner Grimms, der ihm das Manuskript durchsah, wäre Gräter wohl geworden, kein gleichstehender Helfer.[3]) Eifersüchtig auf äussere Ehren, ja eitel, wie Gräter war, wacht er nun peinlich darüber, ob dieser

---

[1]) Das Urteil des alten Wieland, a. a. O. S. 291, „Sie haben sich dadurch einen Platz unter den vorzüglichsten Lyrikern Deutschlands erworben", muss befremden.

[2]) Vorrede S. 11. — Jacob Grimm meinte zu diesen Gräterschen Minneliedern (Briefwechsel S. 13): „Gegen die Einrichtung der Minnelieder lässt sich vieles sagen, doch einiges auch für diese bestimmte Art, im Gegensatz zu der Tieckschen Modernisierung." — Auch Conz, Leon aus Wien und Haug erscheinen in Gräterschen Zeitschriften als Übersetzer von Minneliedern; zu letzterem vgl. oben S. 58.

[3]) Siehe besonders S. 17 des Briefwechsels.

junge Concurrent auch allenthalben in und zwischen den Zeilen den Respect nicht vermissen lasse; ja es werden hier nach und nach die Unfehlbarkeitsansprüche des Herrn Rectors mit einer gewissen Naivetät aus der Schulsphäre in die Öffentlichkeit getragen. Als sich nun erst der ältere, dann der jüngere Bruder in Gebiete wagte, die Gräter, weil er dort das erste Hurrah gerufen, als eigensten Jagdgrund ansah, kam es zu empfindlichen Reibungen, dann zum Bruch. Die Brüder Grimm hatten eine Ankündigung ihrer Edda in das Morgenblatt (1812, No. 65—68) einrücken lassen. Ohne das Werk selbst abzuwarten, machte Gräter die Anzeige zum Gegenstand einer missgünstigen, ja stellenweis perfiden Kritik.[1]) Jacob übersandte ihm darauf eine Erwiderung mit der sehr verbindlich ausgesprochenen Bitte, dieselbe „mit eigenen widerlegenden oder berichtigenden Fortanmerkungen“ in eine Grätersche oder fremde Zeitschrift zu bringen. Gräter versprach den Abdruck und — verzögerte ihn so lange, bis er keinen Sinn mehr hatte.[2]) Ferner: da Jacob seinen „Reinhart Fuchs“ vorbereitete, bat er Gräter um die Abschrift eines flamländischen ‚Reineke‘, der, im Stift Comburg bei Hall befindlich, einst von Gräter in einem Programm beschrieben worden war. Gräter zögerte auch hier und druckte in der Zwischenzeit die Handschrift selber ab.[3]) Das erste war ein Vertrauensbruch, das zweite ein mindestens sehr unedler Wettbewerb gewesen. Unheilbar wurde der Zwist aber erst, nachdem vorübergehend die Gräters Ehrgeiz weniger berührenden Märchen wieder eine Annäherung herbeizuführen schienen, durch Wilhelms „Altdänische Heldenlieder“. Gräter gehörte neben Gerstenberg[4]), Herder,

---

[1]) Idunna und Hermode 1 (1812), St. 17 f.

[2]) Ich verweise zusammenfassend auf die in diesen Handel einschlagenden Briefe aus dem Jahre 1812, vom 12., 18., 20. und 29. Mai; 24. Juli; 23. und 28. August; 5. und 19. September.

[3]) Bragur 8, 265. — Briefe vom 23. Oktober 1810, 11. und 23. Juli 1811, 10. Oktober und 22. November 1811, 12. Mai 1812.

[4]) Im 8. Litt.-Briefe, Neudruck von A. von Weilen S. 59. — Gräters Übertragungen: Bragur 2, 200; 5 [2], 74 u. 77. Ausserdem

Kosegarten[1]) und Haug[2]) zu den wenigen, die dies Gebiet bis dahin bebaut hatten, und während Gerstenberg als erster das nordische Mark in der Zuthat ossianischer Rhythmen noch allzu weich gekocht hatte, wusste Gräter und noch mehr Kosegarten den Eindruck der Originale schon im Ganzen zutreffend wiederzugeben, wenn auch beide Herder nicht erreichten; Haug allerdings gab eine kraftlose, modern geschminkte Mache. Grimm aber that nun allen diesen Vorgängern gegenüber einen Schritt vorwärts und machte mit dem Grundsatze der Form- und Sinntreue, der Wiedergabe auch des Eckigen und Rauhen in einer Weise Ernst, die niemand bis dahin gewagt hatte. Seine Übertragungen forderten vertraute, folgsame Leser, die wussten, dass im lebendigen Gesange viele fürs Auge vorhandene rhythmische Härten wieder schwinden, weil, wie Grimms Vorrede sagt, „der Gesang den lose zusammengehaltenen Rhythmus durch sein Darüberschweben wieder verbindet“. Gräter hätte nun besser als mancher andere ein solcher Leser sein können; er hatte den Volksgesang im Leben beobachtet, er wusste auch wie das Volk reimt. Aber der Concurrenzneid blendete ihn jetzt. In einer anonymen, doch an der ganzen Haltung und frappanten Parallelen zur Kritik der Edda-Ankündigung deutlich

ist 3, 292 ein Originaltext mit Erläuterung aus dem „Dänischen Zuschauer“ abgedruckt und die Melodie hinzugefügt, die Herr von Abrahamson aus Kopenhagen übersandt hatte; unbedeutend ist ein kleiner Aufsatz Sandwig's: „Über die alten dänischen Lieder“, 3, 285: Abrahamson erläuterte 8, 120 noch ein kleines Fragment und übersetzte es in Prosa.

[1]) Schillers Musen-Almanach 1796, 158. „Poesieen“ 1 (Leipzig 1798), 212 und 225; ferner „Schwedische Volksgesänge“ in den ‚Blumen‘ (Berlin 1801), S. 96 ff.

[2]) „Epigrammen und vermischte Gedichte“ 2 (Berlin 1805), 393; „Idunna und Hermode“ 1 (1812), 101 und 117. Vgl. oben S. 57. — Haug versündigte sich auch an deutschen Volksliedern, modernisierte z. B. (nach Arnims Vorgange Wunderhorn 1, 63) „Wär ich ein wilder Falke“ (Id. u. Herm. Jg. 3, S. 41), das Erlach nebst ähnlichen Stücken in seine dilettantische Sammlung (3, 192) aufnahm.

genug kenntlichen Recension[1]), einem Non plus ultra von Voreingenommenheit und gesuchtem Tadel, bemängelte er nicht nur die erwähnten Punkte, sondern schliesslich alles, von der Wahl der zu Grunde gelegten Textrecension bis zu den durchsichtigsten Druckfehlern. Kein Wort des Verständnisses für die Vorrede, noch für den Versuch, den damals nur die Brüder Grimm machen konnten, in den Anmerkungen Stellen der Lieder durch Sagenvergleichung in helleres Licht zu setzen. Herders, Gerstenbergs und gar Haugs Übertragungen der ‚Elfenhöhe' werden den Grimmschen als Muster vorgehalten. Wilhelm setzte nun jede Rücksicht bei Seite, deckte in einem, den ‚Drei altschottischen Liedern' (1813) angehängten „Sendschreiben an Herrn Professor D. F. Gräter" alle menschlichen und wissenschaftlichen Blössen seines Gegners auf, sprach von Leuten mit „nur leise auftretender Gesinnung", die für das Altertum „enthusiastische Gaukelsprünge aller Art" gethan hätten, und schnitt so das Tischtuch für immer entzwei. Man errötet für Gräter, dass es bis zu diesem Ausgange kam; denn schliesslich entsprach die Kleinlichkeit, die er in diesen Händeln gezeigt hatte, nicht dem Durchschnitte seines Charakters. An die Möglichkeit eines längeren und engeren Zusammenarbeitens mit den Brüdern Grimm, mit Jacob also vornehmlich, könnte man freilich in keinem Falle denken. Dazu waren die Naturen zu verschieden. Gräter fehlten — das erkennen wir gerade, wenn Jacob Grimm ihm zur Folie dient — eigentlich die wesentlichsten Bedingungen des wissenschaftlichen Arbeiters. Statt tief wurzelnder Liebe zum Gegenstande nur flackernder Enthusiasmus; statt umsichtiger Ruhe eine Erregtheit, die das Gleissende, Geistreich-Schillernde zuerst gebiert, die sich lieber an lockenden Möglichkeiten berauscht, als eine bescheidene Gewissheit langsam erarbeitet; statt Vorsicht Hypothesen ins Paradoxe: statt kritischer Sachlichkeit

---

[1]) Heidelbergische Jahrbücher der Litteratur, 1813, No. 11—13 (S. 161). Gräter hat sich übrigens später zu dieser Recension bekannt: Idunna und Hermode 4 (1816), 12.

Personencultus, namentlich gegenüber Sahm[1]); statt der Lust am unbestochenen Erkennen Vergnügen am Wiederfinden eines vorgefassten Ideales. Fleissig allerdings war Gräter, doch in den späteren Jahren ein langsamer Arbeiter, der gern das „nonum prematur in annum" citiert; er harrte auch nicht bei einer Sache aus und blieb auf diese concentriert, sondern fing vieles an und verliess es wieder. Und auch der Mensch Gräter mit seinen närrischen Seiten, mit dem Schulschmäcklein, das sich in pompösen lateinischen Citaten und einem gewissen Brustton bei harmlosen Dingen offenbart — dieser Mann mit der Freundschaftsschwärmerei, der doch keinen Freimut vom Freunde ertragen konnte, auch der hätte sich nicht in Grimms klare Männlichkeit geschickt. Aber ein liberales Einvernehmen, fördernde Gefälligkeiten im Einzelnen, wie Jacob sie erbat, das wäre zwischen beiden wohl möglich gewesen, und hätte Gräter hierzu die Hand geboten, so hätte er die Verbindung mit der folgenden Generation und dadurch mit der Folgezeit überhaupt nicht verloren; er würde heute als ein Erzieher auf den Meister hin im Gedächtnis leben. So aber trat er auf einen Isolirschemel; wer kümmerte sich, als nun die „Altdeutschen Wälder" erschienen, noch um „Idunna und Hermode", in der die dilettantische Wirrnis der „Bragur" noch überboten wurde. Der Bruch mit den Brüdern Grimm bedeutete für Graeter ein Selbstbegräbnis; statt unter den Ahnen der deutschen Philologen genannt zu werden, lebt er im Andenken höchstens noch als ein

---

[1]) Der andere nordische Gewährsmann Gräters, der in „Bragur" meist nur die Arbeiten nordischer Gelehrter popularisierte, ist Rasmus Nyerup. Eine kurze Autobiographie dieses Gelehrten, der von Boies „Dtsch. Museum" bestimmende Anregungen empfangen hatte (Weinhold, S. 269), steht ebenfalls im ersten Band der Bockschen Sammlung. Auch Nyerup war für Volkspoesie interessiert, lieferte einen Neudruck der Kämpeviser („Udvalgte danske Viser fra Middelalderen" 1812—14) und eine Übersicht der dänischen Volksbücher („Almindelig Morskabslæsning i Danmark og Norge", 1816); vgl. Pauls Grundriss 1, 53 u. 57.

prähistorisches Fossil, mit den abenteuerlichen Auswüchsen eines solchen.[1])

Das Gebiet des Volksliedes hatte für Gräter den grossen Vorteil, dass hier die vertraute concrete Anschauung, die ihm seine Heimat mitgab, der Phantasterei und den gleissenden Hypothesen keinen Raum liess. Positiv aber gab sie ihm einen Vorsprung vor allen bisherigen Forschern. Wir dürfen billig neue Gesichtspunkte und eine Vertiefung der landläufigen Vorstellung von einem Manne erwarten, der mit dem ländlichen Leben eines der sangreichsten deutschen Gaue seit früher Jugend eng verwachsen war. Und er hat sie in der That gegeben.

Es ist in erster Linie der Braguraufsatz: „Über die teutschen Volkslieder und ihre Musik“ (3, 207), in den er seine Ansichten niederlegte. Er ist zugleich, wie keine andere Äusserung Gräters über den Gegenstand, ein Ventil seines überschwänglichen Enthusiasmus, derart, dass er ihn selbst später „Meine Rhapsodie über die teutschen Volkslieder“ nannte.[2]) Wie viele andere Arbeiten Gräters blieb er freilich ein Torso.

---

[1]) Vorstehende Skizze gilt mehr der Persönlichkeit Gräters als seinem litterarischen Wirken. Dieses, zumal die massenhaften kleineren Zeitschriften-Aufsätze erschöpfend zu würdigen, würde den Rahmen dieser Arbeit völlig sprengen. Zur bibliographischen Übersicht nehme man zu Gödeke [2] 7, 208 für die kleineren Aufsätze noch Gradmann's „Gelehrtes Schwaben“ (Ravensburg 1802), S. 196, und Schmidt's „Neuen Nekrolog der Deutschen“, 8. Jahrg. 1830, 2. Teil, S. 969—71. Nur Folgendes sei erwähnt: Ein allen Forschern über Bürgers Lenore wohlbekannter Aufsatz: „Über Bürgers Quellen und ihre Benützung“ in Wielands N. T. Merkur 1797 3, 143, worin das Suffolk-miracle als Quelle der Lenore abgewiesen wird, hat Gräter zum Verfasser, der sich hier also an die Seite A. W. Schlegels stellt. Gradmann, der als Landsmann Gräters und nicht lange nach Veröffentlichung des Aufsatzes sein Verzeichnis schrieb, wird sich mit dieser Angabe, zu der auch die Chiffre „Gr—r“ durchaus stimmt, nicht irren. — Über Gräter als Dialektforscher vgl. Trömel: „Die Litteratur der deutschen Mundarten“, Halle 1854, S. 9,

[2]) Idunna und Hermode 1 (1812), No. 50, Beilage.

Der Gang des Aufsatzes ist sprunghaft und sorglos; „schlendern wir ein wenig durch den Garten Gottes“, meint er (S. 212), und an anderer Stelle: „Man verzeihe mir, wenn ich meinen Weg ganz frei und ungezwungen gehe und mich ganz vom Zufall und meiner individuellen Kenntnis der Volkslieder leiten lasse. Was ich sage, soll ja den Gegenstand nicht erschöpfen, soll keine systematische Abhandlung, sollen nur hingestreute Ideen zur weiteren Nachforschung für andere sein“ (S. 225). Bei dieser Freiheit gewinnt die Darstellung zwar an Leben; die kaleidoskopische Buntheit regt an. Zugleich aber wird dabei mit den springenden Punkten Versteckens gespielt, und wir würden dem neuen vorwärts führenden Zuge erst spät begegnen, wenn wir genau dem Gange des Aufsatzes uns anbequemten.

Dagegen fassen wir das Charakteristische mit einem Griffe, wenn wir nur einen Überschlag machen und die Materien, welche nach und nach zur Darstellung kommen, zusammenstellen. Da begegnen uns: Zunftlieder, Arbeitslieder, Tanzverse, Schnadahüpfeln, Ringelreihen und Abzählverse, Jägerlieder und Schäferlieder. Wer hatte bisher so viele Schichten unterschieden? Bürger hatte wohl auf die „Bootsknechte und Hecheltrager“ hingewiesen; aber wer hatte sie bisher wirklich bei ihrer Arbeit belauscht? Was vom Volksliede in den Gesichtskreis der Gebildeten getreten war, war die Ballade und, vornehmlich durch Elwert, das grössere lyrische Lied; von Kinderliedern waren einzig die Verse zur Einholung des Sommers am Lætarefeste besprochen worden und auch hier hatte nur Seybold neben dem Inhalt auch für Form und Vortrag ein Ohr gehabt. Nun aber lässt sich das Publikum von der Hand dieses prickelnd lebendigen Schilderers hinführen zu den Ramlern, die bei Hali Pfähle in das Wehr rammen (S. 215); zu den Webern, deren Lied dem Schlag und Widerschlag der Weberlade nachstrebt (S. 221); die erst in unserer Zeit von Bücher vollauf gewürdigten Beziehungen zwischen Arbeit und Rhythmus, so wenig auch

noch das Auge dafür geschärft ist, treten in den Gesichtskreis. Es geht ohne alle rationalistische Wohlweisheit hinab zu den Ringelreihen und Spielen der Kinder, hinein zu den Tanzenden in das Dorfwirtshaus, hinaus an die Dorflinde, wo am Kirchweihfeste der gemessenere Reigen spielt. Wir hören, wie sich das Zunftbewusstsein, der Schneiderwitz und der Bauernstolz im Liede aussprechen. So wurde die bisher noch zu gleichförmige Vorstellung vom Volksliede erst abgestuft. Aber ein Zweites ist nicht minder wichtig. Jene primitiveren Gruppen des Volksliedes liessen sich nicht, wie noch die Ballade und das Liebeslied, nach Art eines litterarischen Denkmals der Kunstdichtung vornehmen und an sich betrachten, sie erheischten zu ihrem Verständnis das lebendige Volksleben. Und zwar das Volksleben in seiner Breite; die Kenntnis eines einzelnen auffallenden Brauches konnte da auch keine Frucht tragen. So that Gräter, von persönlicher Anschauung aufs beste beraten und von selbst dahin geführt, den weiteren wichtigen Schritt: er reihte das Volkslied ein in einen grösseren volkskundlichen Zusammenhang. Wir erhalten bei den Tanzliedertexten zugleich eine ausgeführte Beschreibung des süddeutschen Schleifertanzes (S. 226), die keineswegs auf der Oberfläche haften bleibt, sondern die erotischen Wurzeln des ganzen Spieles blosslegt; alsdann wird der Reihentanz behandelt und mit Umsicht nicht aus demselben Prinzipe, sondern als ursprüngliche Prozession gedeutet (S. 235); in der natürlichsten Weise schliesst sich hier eine Beschreibung jenes Hallischen Salzsiederfestes an.[1]) Das Rammen, die Kinderspiele als Thätigkeiten werden uns vorgeführt; und auch bei den schon bekannteren Jäger- und Hirtenliedern weiss Gräter die Beziehungen zur Waldhorn- und Schalmeibegleitung, zu dem ganzen Jäger- und Hirtenleben in ein

---

[1]) Vgl. über dieses auch „Idunna und Hermode“ 1, (1812), Beilage zu No. 50. Nach Hansjakob, „Unsere Volkstrachten“, Freiburg i. B. 1896, S. 27 hat sich das Fest bis in unsere Zeit erhalten.

helleres Licht zu setzen, als es der von ihm oft mit Hochachtung erwähnte Herder im Ossianaufsatze intuitiv vermocht hatte. Noch unterrichtender hätte Gräter hierüber freilich sein können, wenn nicht gerade in diesen Partien der rhapsodische Enthusiasmus die wissenschaftliche Untersuchung überwucherte. Aber sein ganzes Interesse ist nicht mehr das eines Ästhetikers; mehrfach gesteht er offen, dass die kleineren Gattungen des Volksliedes „mehr für die Sittengeschichte von Deutschland als für den Geist der Poesie" — wir würden heut sagen „mehr für die Volkskunde als für die Ästhetik" — belehrend wären. Ihm lag es daher auch nahe den Zunftliedern die prosaischen Handwerksgrüsse und Umfragen zur Seite zu stellen (S. 216 Anm.), den Jägerliedern die Waidsprüche und die Hubertuslegende (S. 265, 272 Anm.). So führte Gräter einen Teil dessen aus, was Herder als Aufgabe gestellt hatte, und zwar den nächsten dringendsten Teil der Aufgabe. Herder hatte ja, namentlich in dem Aufsatze „Von Ähnlichkeit . . ." bereits auf „Spiel und Tanz, Musik, alte Vorurteile und Gebräuche" des Volkes hingewiesen.[1]) Aber indem er diese Dinge zusammenstellte mit „Denkart und Sitten, Wissenschaft, Sprache und Götterlehre" als Zeugnissen, in denen „sich die Völker selbst schilderten", erweiterte er sogleich die concrete volkskundliche Fragestellung zu einer speculativen, völkerpsychologischen. Gräter hielt sich zu seinem Glück nur an die Volkskunde, wo er wirkliche Aufschlüsse geben konnte.

Nachdem man den Hauptgesichtspunkt des Aufsatzes einmal erkannt hat, bemerkt man auch, wie zu ihm von dem scheinbar ganz abliegenden Eingang aus doch ein Weg führt. Eine vergleichende Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen ist noch nicht möglich: mit diesem Gedanken setzt Gräter ein. Denn, so spinnt er den Faden weiter, noch fehlen die Unterlagen dafür; es genügt nicht, Percys, Herders, Sandwigs Sammlungen ver-

---

[1]) Die bezeichnendste Stelle Werke 9, 533.

gleichend neben einander zu legen, weil sie alle noch, wie nachdrücklich betont wird, den Blick durch eingestreute Kunstlieder beirren; wir müssten erst Sammlungen haben, die vor allem nur wirkliche Volkslieder enthielten, sodann diese auch zeitlich ordneten und endlich sie nach Gruppen schieden. Auf diesem Wege, wenn man die Seitensprünge ausschaltet, kommt Gräter zur Hauptsache. „Dass wir unseren Gesichtspunkt und Zweck nicht aus den Augen verlieren — auch die wirklichen Volkslieder sind blos nach Gegenstand, Entstehung und Gelegenheit ungemein unter sich verschieden; man hat andere Lieder bei Volksfesten, andere bei Schmäusen und Tänzen: anders singt die Zunft und der Bauer: anders das freie und feiner fühlende Volk; anders die Jünglinge und Mädchen; anders die Kinder.“ In diesen Worten (S. 213) liegt der eigentliche Anfang des Aufsatzes, das andere war Vorspiel. Nachdem er dann über jene Liedergruppen, die er dem Publikum vor allen Dingen vorstellen will, gesprochen, schliesst er den ersten Hauptteil mit den Worten: „Und nun genug von diesen besonderen Liedern, welche bis dahin die Aufmerksamkeit der Sammler und Forscher noch wenig oder gar nicht auf sich gezogen hatten“ (S. 245), und geht zu den Jäger- und Hirtenliedern über, die er (S. 251) „die allgemein interessanten und bekannten Volkslieder“ nennt. Die springende Darstellung verliert also doch die Hauptsache nicht aus den Augen, und man erkennt, dass Gräter sich bewusst war, mit der genaueren Einteilung des Volksliedes etwas Neues zu geben. Freilich, schliesslich bricht der Aufsatz einfach ab; in einer Fortsetzung sollen noch diejenigen Lieder besprochen werden, „welche die eigentlich allgemeinen sind und sich weder auf Zunft, Stand und Ort einschränken, noch ihre Melodien nach einem eigenen Instrumente ausschliessend gebildet haben“, d. h. also die Balladen und Lieder; doch diese Fortsetzung erschien nicht.[1]) Der Gang des Aufsatzes

[1]) Sie ist noch 1812 nirgend erschienen, wie Gräter „Idunna und Hermode“ 1, Beilage zu No. 50, gestehen muss.

von unbekannten zu bekannteren Materien begründet aber die Vermutung, dass das dem Verfasser Wesentlichste bereits gesagt sei. Auch Arnim betrachtete diese Gräter-sche Arbeit in erster Linie als „einen trefflichen Aufsatz über Arbeits-, Handwerks-. Kinderlieder und Tanzlieder"; er lobt übrigens den Enthusiasmus.[1])

Ausser diesem Torso haben wir nur noch ein paar viel kürzere Äusserungen Gräters zum Volksliede. Immerhin genügen sie im Verein mit Seitenbemerkungen des Aufsatzes, um seine Stellung zu zwei Hauptfragen der Volksliedforschung einigermassen zu beleuchten: nach dem Ursprunge der Volkslieder und nach der Bedeutung des Zersingens. In dem ersteren Punkte ist Gräters Haltung schwankend und suchend geblieben. Er spricht S. 211 der grösseren Arbeit von Gelegenheiten, die den einfachen Mann „so lebhaft rühren, dass er darüber in Gesang ausbricht, oder die Empfindungen eines andern, wenn sie natürlich genug sind, um allgemein zu gelten. für die seinigen sprechen lässt"; auf der nächsten Seite redet er vom „Verfasser" der Volkslieder,, S. 208 aber von „ursprünglich vom Volke gesungenen, allgemein bekannten und allein durch mündliche Überlieferung und Volksgesang erhaltenen Liedern." Diese Definitionen schillern; neben der Aufnahme von Liedern bestimmter Dichter rechnen sie doch auch noch mit spontaner Entstehung im Volke und rücken den Accent zwar schon merklich aber noch nicht entschieden genug auf den lebendigen Umlauf. Doch sehen wir, dass Gräter im Ganzen weniger mystisch vom Volksliede dachte, als die Romantik. — Das Zersingen war ihm natürlich aus Erfahrung wohlbekannt. Er hat sich darüber besonders in der erwähnten Recension von W. Grimms dänischen Liedern ausgesprochen (namentlich S. 191 f.). Doch überschätzte er die Tragweite, wenn er — übrigens in direktem Gegensatz zu seiner früheren Bemerkung auf S. 210 des grossen Aufsatzes — einzelne

[1]) Im Volksliederaufsatz, „Wunderhorn" 1, 455 Anm. 1.

Kämpeviser als gesangsmässige Variationen sagenverwandter Eddalieder auffassen wollte, oder wenn er auf dem gleichen einfachen Wege das Lied: „'S Bäuerle will Birre schüttle, Birre wölle nit falle . . ." aus dem allerdings zu Grunde liegenden und von ihm so früh aufgespürten jüdischen Osterliede herleiten will.[1] Denn das blosse Zersingen allein konnte doch nicht den anfänglich ernsten Charakter des Liedes in sein Gegenteil verkehren, oder, mit Gräter zu reden, „alles Positive aus schlechtem Gedächtnis und eigener Nachflickerei in das Negative verwandeln." Ja, Gräter wäre, wie der Schluss dieses Artikels zeigt, im Stande gewesen, das mittelhochdeutsche Nibelungen-Epos, unter Ausschluss jeder redaktionellen Thätigkeit, als reines Naturprodukt solcher unwillkürlichen volksmässigen Variationspraxis anzusprechen.

Über die in dem grossen Aufsatze herangezogenen Volksfeste brachte noch der 6. Band der „Bragur" (I, 118) einige kurze Beiträge aus anderer Feder[2]; frühzeitig jedoch dürfte Gräter auch schon jene wirren Collectaneen aus geographischen, historischen, theologischen und anderen Werken angelegt haben, die er dann im ersten Jahrgange von „Idunna und Hermode" (1812) ohne jede Verarbeitung unter der monatlich wiederkehrenden Rubrik „Litteratur der deutschen Volksfeste und -Gebräuche" abdruckte. Öfters wird hier ein Autor und ein Buch genannt, auf das schon der Hauptaufsatz (S. 213) anspielte: Flögel und seine „Geschichte des Groteskkomischen" (Liegnitz 1788). In diesem Werke werden allerdings manche Gebräuche bei Volksfesten geschildert, aber nicht aus Anschauung, sondern nach älteren Schriftstellern (Agricola, Tritemius u. a.) und vor allem nur unter dem äusserlichen Gesichtspunkte, auf den schon der Titel hindeutet.

---

[1]) „Id. u. Herm." 1 (1812) No. 40–41; S. 157 u. 161. (Zur Sache s. R. Köhler, Kl. Schr. 3, 355 und die dort citierte Litteratur.)

[2]) Teils von einem Pfarrer Prescher zu Gschwend, teils „—z" (Conz ?) unterzeichnet.

War Gräters Aufsatz die bemerkenswerteste theoretische Kundgebung über den Gegenstand seit den Arbeiten Herders, so ist nicht geringer anzuschlagen, was er und seine Mitarbeiter praktisch durch Veröffentlichung von Texten und Melodien namentlich für die neunziger Jahre leisteten. Klagte doch in eben dieser Zeit Meissner, man scheine des Aufsuchens von Volksliedern müde geworden zu sein, „Bragur" allein kümmere sich noch darum.[1]) Auch die kühle Art, mit der Recensenten der „Bragur" die darin enthaltenen Volkslieder aufgenommen hatten[2]), zeigte, dass jetzt nicht mehr die Stimmung der siebziger Jahre herrschte. Dass der glimmende Funke nicht erlosch in dieser flaueren Zeit, ist ein Verdienst des Gräterschen Organes, das unter den Vorläufern des ‚Wunderhorns' einen Hauptplatz einnimmt. Gräter liess nicht nur einen leidenschaftlichen Aufruf zum Sammeln ausgehen, in dem der nachdrückliche Hinweis auf die Melodien bemerkenswert ist[3]), er konnte darin auch bereits auf eigene Leistungen hinweisen und lieferte in der Folge noch mehr. Die hier theoretisch geforderte Beigabe der Melodien hat er freilich selbst, vielleicht aus mangelnder Fertigkeit in der Aufzeichnung, nur selten geübt; noch seltener seine Mitarbeiter. Lieder, die nur aus schriftlichen Quellen be-

---

[1]) „Apollo" 1794 1, 287.

[2]) „Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften u. der freyen Künste" 49, 321 und 50, 88.

[3]) „Bragur" 3, 201 im Anschluss an den Aufsatz des Engländers William Tytler: „Über die alten schottischen Balladen und Lieder und die schottische Musik überhaupt" (S. 120), den Gräter aus den „Transactions" der von Tytler präsidierten „Society of the Antiquaries of Scotland", Edinburgh 1792, übertragen hatte. Den grössten Raum darin nehmen ganz allgemeine musik-historische Ausführungen ein; nebenher ist Tytler bemüht, nach rein musikalischer Verwandtschaft Gruppen von Balladen zusammenzustellen und diese aus dem Charakter der Musik chronologisch zu bestimmen: ein Verfahren, das erst bei ganz anderen Unterlagen, als man damals hatte, aussichtsreich werden konnte. Eschenburg gab triftige Berichtigungen und Ergänzungen „Bragur" 4 [2], 170. — Über Tytler vgl. auch Brandl in Pauls Grundriss 2 [1], 852.

kannt waren, wurden in der „Bragur“ von denen gesondert, die im Volke noch lebten, wenn auch vielleicht die gegenwärtige Textgestalt auf eine schriftliche Quelle zurückging (vgl. 1, 263). Das war methodisch berechtigt; besser wäre freilich noch eine saubere Sonderung nur nach den jeweiligen Quellen gewesen. Gräter selbst schöpfte vornehmlich aus mündlicher Überlieferung, zumeist seiner engeren Heimat; seltener griff er in seine Sammlung fliegender Blätter. Bei einigen Liedern vermisst man genaue Quellenangabe, bei wenigen fehlt sie ganz. Die Texte hat Gräter sorgfältig behandelt; nichts deutet auf künstliche Glättung; das Mundartliche ist, wie von einem Dialektforscher zu erwarten, treu bewahrt. Wo Lieder schon von anderer Seite abweichend gegeben waren, verweist er stets auf diese Drucke, führt bisweilen auch die Abweichungen zu bequemerem Vergleich unter dem Texte an.[1]) Ein erster Ansatz zu philologischer Behandlung war damit gemacht; doch wurde Gräter, wie alsbald zu zeigen sein wird, gerade in diesem Punkte von anderer Seite in derselben Zeitschrift weit übertroffen. Er selbst veröffentlichte Volkslieder hauptsächlich in den zwei ersten Bänden der „Bragur“, wenn wir von den Einlagen des grossen Aufsatzes jetzt absehen. Unter den hier gebotenen Balladen und Liedern interessieren am meisten zwei, denen Melodien beigegeben sind: die Schwäbisch-Haller Fassung des Liedes vom Grafen und der Nonne. und die moderne Fassung (die Heimat wird nicht genau genannt) des uns von Nicolai her bekannten Liedes: „Es hätt ein Bauer ein schönes Weib“. Indessen wurden die Mitteilungen Gräters, der an einer Quelle der mündlichen Tradition sass, aufs glücklichste ergänzt durch die eines Mannes, dem die Schätze einer grossen Bibliothek offen standen: Gottlieb Leon in Wien. Dieser brachte im 6. und 7. Bande zahlreiche Lieder aus fliegenden Blättern der Hofbibliothek, aus derselben Quelle also, die später Ph. Wackernagel für

---

[1]) 1, 240 f., 277, 281; 2, 212 ff. und öfter.

Uhland ausschöpfte. Leon hat nun, wie ein Vergleich mit Uhland zeigt, nicht nur genau, sondern sklavisch nachgedruckt, jede bedeutungslose orthographische Abweichung wiedergebend. Melodieen sind nicht beigefügt. Wir treffen hier das Huttenlied: „Ich habs gewagt mit Sinnen“, das Grasliedchen: „Es fuhr ein Maidlein übern See“ (Uhlands „Lämmerweide“), Conrad den Schreiber und andere. Im letzten Bragur-Bande, der aber bereits weit hinter dem „Wunderhorn“ liegt (1812), öffnete Gräter noch einmal seine eigenen Sammlungen und gab aus genau citierten fliegenden Blättern sechs wertvolle Lieder: Tannhäuser, Hammen von Reystett, Buchsbaum und Feibinger, Herzog Friedrich, Möringer.[1] Gräter wollte auch die alten Holzschnitte beifügen, doch unterblieb dies schliesslich der Kosten wegen (Vorrede S. XXVIII).

Neben diesen grösseren zusammenhängenden Beiträgen stehen noch mancherlei kleinere, von denen einer durch seine Methode höchst merkwürdig ist. Der Berliner Prediger und Realschullehrer Erduin Julius Koch behandelte im 2. Bande (S. 311) das niederdeutsche Volkslied „Henneke Knecht“. Es lagen ihm zwei Fassungen davon vor; er wägt sie gegen einander ab, druckt die vorzüglichere diplomatisch nach, verzeichnet die Varianten der anderen und versieht alles zusammen nachher mit einem ausführlichen sprachlichen Commentare, zu dem er ausser mehreren niederdeutschen Wörterbüchern auch eigene Sammlungen aufbot. Einzelne Varianten werden in der Erklärung mit ganz gesundem kritischem Sinne gegen einander abgewogen, wenn auch im Ganzen noch etwas einseitig auf die stilistisch beste Fassung hingearbeitet

---

[1]) S. 186 ff. Mit Ausnahme des „Hammen von Reystett“ abweichend vom „Wunderhorn“ und auch von dem Drucke bei Uhland. Den „Hammen von Reystett“ hat Arnim nach eigener Angabe aus Gräters Bibliothek empfangen (als er ihn im December 1805 besuchte: Arnim dankte mit dem Gedicht „An einen Sammler“, Werke 22 [Weimar 1856] S. 6). Er hat das Lied zwar nicht diplomatisch, aber im Ganzen getreu abgedruckt.

wird, die mit der echtesten ja nicht ohne weiteres identisch ist. Jedenfalls ist, soweit ich sehe, niemand im 18. Jahrhundert in ähnlicher Weise als Philologe an ein Volkslied herangetreten.

Derselbe Erduin Julius Koch aber leistete den Erforschern und Sammlern des Volksliedes noch einen anderen wichtigen Dienst. Zwar sein „System der lyrischen Dichtkunst in Beispielen“ (1792) schweigt auffallenderweise vom Volksliede. Aber in seinem „Compendium der deutschen Litteraturgeschichte von den ältesten Zeiten bis auf das Jahr 1781“ gab er bereits in der ersten Ausgabe von 1790, S. 83 in dem Abschnitte: „Epische Gedichte gemischten Inhaltes“, dann reichlicher noch in der zweiten Ausgabe von 1798 (2, 1 u. 51, bes. 69) in den Abschnitten „Ernsthaftes Lied“ und „Scherzhaftes Lied“ eine ganze Reihe von Hinweisen auf ältere Sammlungen und Einzeldrucke, die ein wichtiges bibliographisches Hilfsmittel für die Materie des Volksliedes darstellten. Den Herausgebern des „Wunderhorns“ waren diese Nachweise wohlbekannt, auch standen sie in persönlicher Verbindung mit Koch.[1]) Wer den Quellen des Wunderhorns im Einzelnen nachgeht, dürfte daher beachtenswerte Fingerzeige in dem Compendium finden. Zugleich wäre mit einem ebenfalls im Wesentlichen bibliographischen Aufsatze Friedrich August Kinderlings (Bragur 5 [1], 20) zu rechnen, der im Übrigen noch durch den nachdrücklichen Hinweis auf die Contrafacturen und ihre Bedeutung für die Volksliedforschung bedeutsam ist; endlich verdienten auch die bibliographischen Zusätze Beachtung, die Chr. F. Blankenburg in der zweiten Auflage von Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ (1792—1794) zu Artikeln wie ‚Lied‘, ‚Erzählung‘, ‚Heldengedicht‘ machte; Brentano weist einmal den Freund ausdrücklich auf diese hin.[2])

---

[1]) S. Steig „Arnim u. Brentano“, S. 121, 139, 142, 163.

[2]) Steig, S. 124. Die gleichzeitig genannten Manuskript-Auszüge in Tentzel's „Monatlichen Unterredungen“ 1691 u. 1697 gaben dem Wunderhorn nichts. — Die Stellen bei Sulzer 2, 131 u. 561; 3, 271.

Ausser der „Bragur" trat nur noch eine Zeitschrift der neunziger Jahre für das Volkslied ein: Meissner's „Apollo". Sie gab 1794 ausführlichere Kunde von dem „Venusgärtlein" [1]), auf das die ‚Quartalschrift' nur kurz verwiesen hatte. Vierzehn Lieder druckte Meissner im Ganzen daraus ab, und zwar aus der Ausgabe von 1659, wobei er sich nur ganz geringfügige Änderungen gestattete. Allerdings griff er auffallend wenig von dem älteren deutschen Volksgute mit: Der „Lindenschmidt" und „Pyramus und Thisbe" vertreten allein diese Gattung, aus der das ‚Venusgärtlein' doch noch so manches andere Stück bot. Zutreffend aber vermutete er, dass viele Lieder der Sammlung Dichtern des 17. Jahrhunderts von der Richtung der Schlesier angehören möchten, ohne im Einzelnen den Ursprung nachweisen zu können; ferner dass sein Exemplar „nur eine Neuauflage einer älteren Sammlung" darstelle. Sein Druck diente den Herausgebern des „Wunderhorns" als Vorlage. Die Zeitschrift „Apollo" war im übrigen kurzlebig und kam nicht mehr auf das Volkslied zurück. auch der vorangegangene Jahrgang 1793 enthält nichts.

Gräter hatte auf die Schnadahüpfl hingewiesen. In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts besannen sich zwei Hauptgebiete dieser Gattung auf ihren Besitz: Baiern und Tyrol. Joseph Hazzi veröffentlichte in seinen „Statistischen Aufschlüssen über das Herzogthum Baiern" (Nürnberg 1801) im ersten Bande S. 407 eine Partie „bairischer Alpenlieder in ländlicher Aussprache": kecke, verblüffend natürliche Liebesverschen.[2]) In einem ganz ähnlichen Werke, dem „Sammler für Geschichte und Statistik von Tyrol" (2, 69), gab 1807 J. Strolz gleichfalls eine reiche Lese „Schnodahaggen" aus dem Unterinnthal mit einer Einleitung über die Sitte des Schnodahaggen-Singens, ausführlichen sprachlichen und sachlichen Erläuterungen

[1]) 1, 287, 374; 2, 164.

[2]) Der Vers im ‚Wunderhorn' 3, 120: „Die Kirschen sind zeitig . . . ." steht bei Hazzi S. 405; doch giebt das ‚Wunderhorn' eine andere Quelle an. Sonst ist nichts übernommen.

und einigen Melodien. In derselben Weise, gleichfalls die Melodie beifügend, behandelte er ebenda, S. 57, auch das Zillerthaler Volkslied „Bürgall“; einen Dialog zwischen einer Magd und ihrem Bauern, dem sie treuherzig die Unbeständigkeit ihres Buhlen klagt. Den „Sammler“ kannten die Herausgeber des „Wunderhorns“, benutzten aber wegen der schwierigen Mundart nichts davon, wie uns die Anmerkung 3, 129 lehrt.

Den Schnadahüpfln stellt sich in der Schweiz der Kuhreihen als eigentümlichste Gattung zur Seite. Schon Rousseau hatte in seinem „Dictionnaire de musique“ (1767) diesem Hirtengesange seine Aufmerksamkeit geschenkt; seither ging kaum ein Reisender oder einheimischer Schilderer der Schweiz daran vorüber, wie verschieden auch die Urteile lauten. „Eine unvergleichbare Käseplumpheit“, nur dem erreichbar, „der täglich die Thür von Kuhställen knarren höre“ fand im Jahre 1790 Karl Spazier in einer Melodie, die er in seinen „Wanderungen durch die Schweiz“ (Gotha 1790) mitteilte. Er stellt derartigen Weisen die einer dänischen Romanze zum Contrast gegenüber. Kuhreihentexte giebt er nur ganz wenige (S. 340), aber er gesellt ihnen die wunderliche Liebesklage der Guggisberger: „Ischt äben ä Mensch uf Erden“, die Brentano sehr erfreut hier wiederfand, denn ihr krauser, andeutungsvoller Stil hatte es ihm seit langem angethan und seine stets wache Variationslust gereizt.[1]) Aber auch von jenem endlosen chronikalischen Liede, das die sagenhafte nordische Abkunft der Schweizer in nicht weniger als 77, seither mehreren Ortes vollständig gedruckten Strophen schildert[2]), gab schon Spazier hier einen Auszug (S. 344). Unter manchen anderen mehr volkskundlichen Bemerkungen schildert er auch anschaulich den Liebesdialog zwischen einer schweizer Schönen und ihrem Anbeter, der ihr

---

[1]) Steig, S. 122 u. 167. Der Text im ‚Wunderhorn‘ 3, 134 folgt nicht Spazier.

[2]) Siehe die Nachweise bei L. Tobler „Schweizerische Volkslieder“ (Frauenfeld 1882) 1, XIV.

Abends „ins Gädeli steigen" will (S. 336 f.). Der unermüdliche Gräter hatte sich vergeblich um Volkslieder nach der Schweiz gewandt, wusste aber vier Melodien von Kuhreihen schliesslich aus einer medizinischen Zeitschrift beizubringen (Bragur 5 ¹, 175), die dorthin gelangt waren, weil die wunderbare, heimwehweckende Macht dieses Gesanges bereits das Interesse der Pathologen erregt hatte. Fr. L. Stolberg scheint bei seinem Forschen nach Kuhreihen nur mit einer neueren Nachahmung bedient worden zu sein[1]), wenn wir dem Zeugnis zweier etwa gleichzeitiger Autoren trauen dürfen, die am ausführlichsten auf den Gegenstand eingingen: Ebels und Steinmüllers. Johann Gottfried Ebel, der in seiner „Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz" (2 Bde. Leipzig 1798 u. 1802) auch sonst manche sorgfältige Beobachtung zur Volkskunde beibrachte und die Appenzeller Landestracht in einem „illuminierten Kupfer" vorführte, auf dem er selbst die charakteristische Körperhaltung wiedergeben liess (vgl. im Text S. 85 u. 168), schilderte ausführlich und liebevoll den Charakter jenes Hirtengesanges, seinen praktischen Zweck und seine Wirkung auf schweizer Hirten in der Fremde (S. 152, 172, 418). Er nahm den Begriff des Kuhreihens freilich im engsten Sinne, nur als den textlosen Jodler zum Locken der Kühe, und gab demgemäss auch nur Melodien. So wurden seine Mitteilungen glücklich ergänzt durch die Texte, die Johann Rudolf Steinmüller seiner gleichfalls eingehenden Schilderung in der „Beschreibung der schweizerischen Alpen- und Landwirtschaft" beifügte (1 [1802], 116 und 2 [1804], 125, 251). Und als dann im Jahre 1805 ein Alpenhirtenfest zu Unspunnen im Canton Bern mancherlei nationale Gelegenheitsschriften hervorrief[2]), hielt man es auch an der Zeit, eine selbständige kleine Sammlung von „Schweizer Kühreihen und schweizer Küher-

[1]) „Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien", Königsberg u. Leipzig 1794, 1, 141.

[2]) Vereinigt in dem Bändchen H. I 329 der Berner Stadtbibliothek.

liedern“ (Bern 1805) zu veranstalten, die auf dem geringen Raume von 80 Oktavseiten eine hübsche Auswahl des Naivsten und Frischesten in gereinigten Texten (vgl. die Vorrede) darbot. „Die Kunst hat keinen Teil an seinen Hirtenliedern — Sein Sinn zeigt seinen Stand, sein Lied malt seinen Sinn“, mit diesem Motto aus Hallers ‚Alpen‘ führt sich das Bändchen ein, das anonym erschien, nach Ausweis des Vorberichts der später von Joh. Rud. Wyss besorgten vierten Ausgabe (Bern 1826) aber Sigmund von Wagner zum Herausgeber hat. Eine zweite „verbesserte und vermehrte“ Auflage, etwas abweichend „Sammlung von schweizer Kühreihen und alten Volksliedern“ betitelt und jetzt auch mit Melodieen versehen, liess sieben Jahre später Gotthold Jacob Kuhn ausgehen (Bern 1812). In der von Wyss besorgten dritten und vierten Bearbeitung (Bern 1818 u. 1826), wurde das Buch dann eine der wichtigsten und meist ausgeschriebenen schweizer Sammlungen.[1]) Bezeichnend ist aber, dass der erwähnte Kuhn zu demselben Feste, für das Wagner die Kuhreihen zusammenstellte, auch eigene „Volkslieder“ dichtete. Einem didaktischen Zuge der Schweizer entsprechend war bei ihnen die Produktion moderner Lieder fürs Volk besonders lebhaft, im Ganzen übrigens von einem frischeren Zuge durchweht und in engerer Fühlung mit dem alten Volksliede, als die Lieder eines Voss oder die Mehrzahl der im „Mildheimischen Liederbuch“ versammelten. Bekanntlich hebt diese Bewegung in der Schweiz an mit Lavaters „Schweizerliedern“, die seit ihrem ersten Erscheinen im Jahre 1767 bis in die neunziger Jahre hinein zahlreiche Auflagen mit und ohne Melodieen erlebten. Ganz in ihrem Gefolge stehen, wie schon die Vorrede des Züricher Verlegers und zugleich Herausgebers David Bürkli zeigt, die „Schweizerischen Volkslieder mit Melodieen“ vom Jahre 1788, in der nur Kunstdichter vertreten sind, so mehrfach der als Dramatiker bekanntere Joh. Ludw. Am Bühl, der Wessenbergianer

---

[1]) Siehe L. Tobler, „Schweizerische Volkslieder“ 1, LXXXVII f.

Thaddäus Müller, der Vielschreiber Leonhard Meister und andere. Über zwölf äusserst philiströse „Kinderlieder für Gesang und Klavier" (Zürich 1789) führte dann der Weg zu den erfreulicheren Liedern Jost Bernhard Häffligers, der, Componist und Dichter in einer Person, ein „trefflicher Schweizerbarde", wie ihn der erwähnte Steinmüller nennt, unter anderem das wirklich populär gewordene Lied „Was bruucht me-n-i der Schwytz?" schuf[1]), und seine sämtlichen Lieder, nach vorausgegangenen Einzeldrucken, nebst Melodieen 1813 als „Schweizerische Volkslieder nach der Luzernerischen Mundart" zusammenstellte. Auch G. J. Kuhns Lieder sind frisch und ansprechend; seine „Drei Volkslieder auf die Feier des schweizerischen Alpenhirtenfestes zu Unspunnen" (Bern 1805) kamen gerade recht, um einem pedantischen, anonymen „Dutzend hübscher neuer Lieder für das Landvolk" (Bern 1805) Concurrenz zu machen, was ein Jahr darauf seine grössere Sammlung „Volkslieder und Gedichte" (Bern 1806) noch wirksamer thun konnte. Übrigens drangen, wie der erwähnte Spazier mitteilt, auch aus Deutschland ähnliche Lieder fürs Volk in die Schweiz hinüber, so Compositionen des trefflichen J. A. P. Schulz, wie denn überhaupt eine nähere Betrachtung dieser Gruppe von Sammlungen, denen hier wegen ihrer leicht irreführenden Titel ein kurzes Wort gewidmet wurde, im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen volkstümlichen Liede des 18. Jahrhunderts zu geschehen hätte.

Zu dem echten Volksliede und nach Norddeutschland zurück führt uns eine Veröffentlichung Fr. Heinr. Bothes, der als Übersetzer der Reliques uns schon begegnete. Er gab in seinem „Frühlings-Almanach", der zu Berlin ohne Jahr, nach Meusel 1805[2]), erschien, vier deutsche Volkslieder (S. 52, 70, 132, 225), die alle bald darauf zwar nicht in das „Wunderhorn", aber in Büschings

[1]) Vgl. Baechtold in der Allgem. Deutsch. Biogr. 10, 321

[2]) „Das gelehrte Teutschland im 19. Jhd." [5] 1, 155.

und v. d. Hagens Sammlung (1807) übergingen.[1]) In dem Almanach fehlten alle Quellenangaben: den Herausgebern der Sammlung, denen Bothe überdies einige Melodieen hinzugab (Melodieenheft S. 3, 13, 19), versicherte er, dass er sie alle aus mündlicher Überlieferung aufgelesen habe (Anm. zu No. 11, S. 378); sie entstammen also der Mark Brandenburg, wo Bothe seit längerer Zeit ansässig war. Ein Verlindern und Glätten ist den Texten ohne weiteres nicht anzumerken. Zu den vier Liedern gesellte sich in dem Almanach ein kleines Fragment (S. 64 Anm.), das allein sogleich als „mündlich" bezeichnet wird; es ist aber ganz winzig.[2])

Diese letzten Publikationen führten uns bereits in Zeiten, da die Romantik das Wort „Volkspoesie" zu einem Stich- und Programmworte erhob. Zwar die ältere Romantik widmete ihre Sorgfalt mehr den Volksbüchern als dem Volksliede, in der Lyrik standen ihr die Minnelieder näher. Diese, die man im 18. Jahrhundert, besonders bei den Göttingern, dem Volksliede ungebührlich nahe gerückt hatte, mit scharfem Schnitt davon getrennt zu haben, ist ein Verdienst A. W. Schlegels. „Dass die Troubadours und Minnesinger im Ganzen nicht eigentlich Volksdichter zu nennen sind, darf ich ohne Bedenken behaupten. Sie übten vielmehr eine adliche und Ritterpoesie . . . auch äussert einer und der andere edle Minnesinger keine geringe Verachtung der bürgerlichen und bäurischen Lieder." So Schlegel in dem Aufsatz über Bürger (Werke 8, 64). Die Worte gelten zunächst nur der Lyrik, aber dieselbe Scheidung spricht er alsbald auch für das epische Gebiet aus, die Bezeichnung „Romanze" auf das epische

---

[1]) S. 140, 28, 30, 180. Vgl. auch Erk-Böhmes Liederhort 1, 367; 2, 569: 1, 389 u. 294.

[2]) Bothe bewahrte das Interesse an Volksliedern bis in sein spätes Alter. Er nahm in die von ihm und H. Vogler herausgegebene Zeitschrift: „Altes und Neues für Geschichte und Dichtkunst" in das 1. Heft (Potsdam 1832) fünf neugriechische Volkslieder, mitgeteilt von „Albino" auf.

Volkslied einengend, während er dem höfischen Epos den Namen „Roman" zuerteilt.[1]) In demselben Aufsatz aber bewährte Schlegel dem Volksliede gegenüber glänzend seine neue, nicht mehr richtende, sondern entwickelnde Kritik. Was er über das Abgerissene der Darstellung, das Verstecken der Beweggründe von Handlungen, durch das ein „ahndungsvoller Unzusammenhang" entstehe, vor W. Grimm ausführte, ferner über den „bescheidenen Farbenauftrag, das Zarte, Gemütliche und Leise", den Verzicht auf Rhetorik bei reger Handlung — das war so fein und beredt bisher nicht gesagt worden, und war eine rechte Probe auf Schlegels Fähigkeit zum „nahen und unmittelbaren Anschauen fremder Eigentümlichkeit, als wäre sie im eigenen Bewusstsein begriffen".[2]) Romantischer klingen freilich Stellen, wo er davon spricht, dass das Volkslied „im scheinbar Kindischen oft unergründlich tief und göttlich edel" sei, und er gab den Ton für das spätere romantische Denken über das Volkslied an, wenn er verkündete: „Die ursprünglichsten Volksgesänge hat das Volk gewissermassen selbst gedichtet; wo der Dichter als Person hervortritt, da ist schon die Grenze des künstlichen Poesie." Mehr als Historiker betrachtete Schlegel alsdann das Volkslied in seinen Berliner Vorlesungen (Minors Neudruck 3,160), auch da seinen Vorgängern an Erkenntnis überlegen, wenn er z. B. darauf hinweist, dass die meisten uns erhaltenen Volkslieder nicht über das 16., höchstens das 15. Jahrhundert hinaufreichen, dass in England von Shakespeares Zeit an die Bänkelsängerballade der alten Volksballade Concurrenz machte, dass Percy auf einer ganzen Reihe von Vorgängern fusste. Seine Scheidung von Volks- und Ritterpoesie ergänzt er hier, indem er den von Herder der Volkspoesie nahegerückten Homer wieder für sich stellt: „Poesie, worin sich die höchste Bildung, welche ein Zeit-

[1]) Für die Geschichte des Wortes ist es nicht uninteressant, zu bemerken, dass Schlegels Begriff der „Romanze" das gerade Gegenteil des früher (S. 39) entwickelten Bodmerschen darstellt.

[2]) Vgl. Werke 7, 25.

alter besitzt, ausdrückt, kann man unmöglich Volkspoesie nennen, wenn dies Wort überhaupt etwas bedeuten soll." Nach einem deutschen Percy schaute auch er hier aus, und als Romantiker gab er die bemerkenswerte Anregung: ein künftiger Sammler solle auch die alten katholischen Gesangbücher heranziehen, in denen zahlreiche Lieder ganz romanzenhaft seien. Er berührt sich darin aufs engste mit Brentano, der in seinem „Godwi" schon begonnen hatte, aus diesem Schachte vergessenes Gold wieder ans Licht zu fördern. Ja, wenn Schlegel hier sogar verlorenen Volksliedtönen in der lateinischen Kirchenpoesie nachhorcht, so deutet auch das auf Brentano, der die von ihm allein redigierten Kinderlieder, und damit das „Wunderhorn" überhaupt, mit den lieblichen Versen:

> Dormi Jesu, Mater ridet,
> Quæ tam dulcem somnum videt . . .

wie mit einem zierlichen gothischen Bildchen abschloss.[1])

Indessen war die Zeit des ersehnten deutschen Percy in der That nicht mehr fern. Den Weg bahnte ihm Arnims bekannter, glühend enthusiastischer Aufsatz „Von Volksliedern", der, in der ersten knapperen Form in Reichardts „Berlinischer Musikalischer Zeitung" (1805, S. 80 ff.) erschienen, mit seiner bildfreudigen, zündenden Sprache die Geister weckte; einigen lyrischen Überschwang und eine „eigentümliche Undeutlichkeit", die schon Brentano peinlich empfand (Steig, S. 354), darf man ihm wohl zu gute halten. Packend analysierte auch in derselben Zeitschrift (1806, S. 40) der Heidelberger Kirchenrath Herstig, ein

---

[1]) Es ist verlockend, das Bild der liebenden Mutter in diesem Liede, quæ „inter fila cantans orat" zusammenzustellen mit Brentanos spinnender und betender Mutter in der „Chronika": möglich, dass sich von diesem kleinen Liedchen aus die Conception jener nächtlichen Scene, wo die Mutter bei dem schlafenden Kinde singt und es dann segnet, vollzogen hat. „Mir schwebt ihr Bild meistens betend, singend oder spinnend vor Augen", lässt Brentano kurz vorher den kleinen Johannes sagen. Die ganze Gestalt ist ins Madonnenhafte vertieft.

Freund Brentanos, das von ihm aus heimatlicher Überlieferung geschöpfte Lied: „Josef, lieber Josef, was hast du gedacht?“, das in das ‚Wunderhorn‘ einging (2. 204) und für die Katastrophe in Brentanos Novelle vom braven Kasperl das Vorbild abgab: er fügte auch die Melodie bei nebst der des Liedes: „Ach, in Trauern muss ich schlafen geh'n“, beredt für den grossen Vorzug des Gesanges vor dem blossen Sprechen eintretend. Salomon Bartholdy endlich schilderte bündig aber lebendig und gleichfalls der Musik nicht vergessend, den sicilianischen Volksgesang (1805. S. 19), die unerschöpfliche Improvisationsgabe dieses südlichen Volkes, die einer feststehenden Melodie immer neue Worte gesellt und kaum eine Arbeit des täglichen Lebens unbesungen lässt. Durch desselben Bartholdys „Bruchstücke zur näheren Kenntnis des heutigen Griechenlands, gesammelt auf einer Reise 1803—1804“ (Berlin 1805) kam gleichzeitig auch die meines Wissens früheste Kunde von neugriechischem Volksgesange nach Deutschland, die freilich noch bescheiden ausfiel.[1] So für das Ferne und Nahe aufs neue erwärmt, sollte das deutsche Publikum endlich die umfassende heimische Sammlung beschert erhalten.

Der durch Steig veröffentlichte Briefwechsel Brentanos und Arnims ermöglicht uns heute, das allmähliche Werden von ‚Des Knaben Wunderhorn‘ zu verfolgen.[2] Brentano, als Rheinländer, war mit dem Volksgesange von Jugend auf vertraut; im „Godwi“ hatte er reichliche Belege dafür gegeben. Er war zudem ein Bibliophile, ein Sammler alter seltener Drucke, und auch dadurch musste ihm manches

[1] Zu Arnolds Aufsatz (s. oben S. 66 Anm. 1) nachzutragen. S. 373 zwei kleine Tanzverschen und in einer Beilage drei Tanzmelodien, über die Zelter S. 369 Anm. sein Urteil abgiebt. S. 403 das Bruchstück eines Liedes, das auch Bartholdy nur als Bänkelsängerlied, nicht als echtes Volkslied anspricht, ein ähnliches S. 417; aber S. 434 eine Volksballade. S. 443 auch Sprichwörter.

[2] „Achim von Arnim und Clemens Brentano“, Stuttgart 1894. Im Folgenden beziehen sich die in den Text eingeschriebenen Zahlen immer auf dieses Buch.

ältere Lied zu Gesicht kommen. Aber auch Arnim meldet einmal, noch vor seiner europäischen Reise, einen Liederfund: „Auch muss ich dir versichern, dass in Porstens altem Gesangbuche einige überaus schöne Lieder und Naturallegorien sind“ (S. 24). Aus lebendiger Anschauung lernte Arnim dann den Volksgesang auf seiner grossen Reise kennen, zuerst unter dem „an Geist und Frohsinn reichen“ österreichischen Landvolke (S. 32), dann vor allem auf der gemeinsamen Rheinfahrt mit Clemens, im Sommer 1802. „In einen alten Mantel gehüllt, ohne Plan mit einem Freunde und einem Buche umherirrend, im Gesange der Schiffer von tausend neuen Anklängen der Poesie berauscht“ (S. 35) — solche Umgebung und solche Stimmungen erzeugten in ihm den anfangs noch gestaltlosen Drang, etwas zu thun für den Volksgesang: er selbst bekennt, dass ihm hier zuerst dunkel der Plan aufging, den er dann in der Schweiz in wunderlicher Weise entwickelt: der Plan einer Bänkelsängerschule und Volksdruckerei (S. 37 f.). Clemens übersah nicht das „Luftige“ dieses Planes (S. 40); aber er hörte aus Arnims Vorschlag etwas heraus, das ihn beglückte: die Geneigtheit zu gemeinsamem Wirken. Dem innerlich Ruhelosen erscheint die Aussicht auf einen festen, ihm gemässen und ihn befriedigenden Lebensinhalt; schon der Gedanke soll ihm „einen grossen Teil des verlorenen Mutes wiedererbauen“ (S. 43). Und so sehen wir, dass in dem ganzen folgenden Briefwechsel während der Reise Arnims dieser Grundgedanke eines gemeinsamen Werkes von Clemens mit Zähigkeit festgehalten wird (S. 72, 73, 97 f., 105 f.); aber obwohl Arnim ein solches Freundeswerk freudig begrüsst, herrscht über das ‚Was?‘ des gemeinsamen Unternehmens noch Unsicherheit. Lange Zeit ist es der Gedanke einer Ausgabe ihrer eigenen Gedichte, eines „Sing-Decameron“, „Lieder der Liederbrüder“ zu betiteln (S. 72 f.), der die Freunde beschäftigt; dann, als das Wiedersehen schon vor der Thür stand, regte Clemens noch eine Bearbeitung des „Tristan“ an, den er ja überaus schätzte. Sein Verlangen

nach brüderlichem Zusammenwirken ist um diese Zeit geradezu brennend geworden: „Der ganze poetische unerschütterliche Plan meines Lebens muss von diesem Wiedersehen ausgehen“ (S. 116). Inzwischen hatte Arnim seinen Gesichtskreis für das Volkslied nicht nur in der Schweiz, sondern auch in England, wo ihm Scott's „Minstrelsy“ in die Hand fiel (S. 95), und in den schottischen Hochlanden erweitert. Auf der Rückreise singen ihm „bei dumpfer Nachtluft holländischer Canäle deutsche Handwerker lüftend ins Herz“ (‚Wunderhorn‘ 1, 447), und nun, als sich nach langer Trennung die Freunde im November und December 1804 in Berlin wiedersehen, „viel beieinander sitzen und über guten Plänen sinnen“ (S. 121), muss der Gedanke, aus dem Freundeswerke eine Volksliedersammlung zu machen, zuerst ihnen aufgegangen sein. Wir können das aus einer Äusserlichkeit ersehen, die fast nach Quisquilienkram schmeckt, aber hier doch einen Aufschluss giebt. Gleich nachdem Clemens den Freund wieder verlassen hatte, schreibt er aus Heidelberg von den „vielen verwirrten Liedern in Arnims Commode“, die ihm keine Ruhe liessen und „ein wahrer Nibelungenschatz seien“ (S. 125). Dass hiermit Volkslieder gemeint seien, setzt ein späterer Brief ausser Zweifel. Im Mai 1806 nämlich schreibt Clemens, der einen Umzug hinter sich hatte und gerade die neue Wohnung einrichtete, an Arnim (S. 172): „Dein Bild habe ich auch ein 8 Tage herumgetragen und nicht gewusst, wo hinhängen! Jetzt hängt es gar schön hinter dem Kasten, aus welchem dir die schönen Lieder ins Wunderhorn gestiegen sind.“ Ohne Beziehung auf die vorige Stelle könnte man sich schwerlich einen Vers auf diese Worte machen; so meinen sie: dein Porträt hängt jetzt über meiner Commode, bei der mir immer deine Volkslieder-Commode einfällt. Arnim hat also in Berlin Clemens seine Sammelschätze gezeigt; dass dabei auch die Herausgabe schon zur Sprache kam, erhellt aus einem folgenden Briefe. Zwar wenn Clemens am 15. Februar 1805, zwei Monate also nach dem Berliner Zusammentreffen, schreibt:

„Ich habe dir und Reichardt einen Vorschlag zu machen, bei dem ihr mich nur nicht ausschliessen müsst, nämlich ein wohlfeiles Volksliederbuch zu unternehmen, welches das platte, oft unendlich gemeine Mildheimische Liederbuch unnötig mache", und alsdann den Vorschlag des näheren ausführt (S. 132), so scheint es zunächst, als sei dies die erste Anregung zum „Wunderhorn".[1]) Aber Arnim erwidert: „Über das Volksliederbuch, denke ich, sind wir lange einig" (S. 134). Ein Einverständnis musste also zwischen den Freunden von Berlin her bestehen; doch mag der Plan von jenem früheren der „Lieder der Liederbrüder" noch nicht so scharf getrennt gewesen sein, dass nicht Brentano mit der Betonung der Volkstümlichkeit, der Wohlfeilheit und der Concurrenz gegen Zacharias Becker immer noch das Gefühl haben konnte, einen neuen Vorschlag zu thun. Er wurde freilich nicht innegehalten; was schliesslich hervortrat, ging wieder erheblich hinaus über den Rahmen eines wohlfeilen Volksbuches; erfahren wir doch, dass der erwähnte Pfarrer Röther das „Wunderhorn" für seine Mittel zu teuer fand (S. 160). Aber es lag eben nicht in der Art der genialen Freunde, auf einen vorgefassten Plan pedantisch hinzuarbeiten; als sie einmal Hand an die Arbeit gelegt haben, verlautet nichts mehr von theoretischer Abzirkelung der Aufgabe; das Werk setzt sich selbst sein Mass und Ziel. In demselben Briefe, wo Arnim meinte, sie seien doch lange einig, konnte er bereits von allerlei neuen Volksliederfunden melden (S. 132 f.). Kurz vorher hatte er seine Liebe zur Volkspoesie auch an Otmars „Volkssagen" neu erwärmt und bereits den Volksliederaufsatz entworfen (S. 128). In der Folge meldet bald der eine, bald der andere der Freunde einen Fund oder eine Spur, die zu Volksliedern hinführen soll (S. 135, 138, 139, 140—43). Im Mai 1805 aber trifft Arnim in

---

[1]) Dass sie es in der That sei, bemüht sich der Mitherausgeber der Dielschen Brentano-Biographie, W. Kreiten S. J., in den „Stimmen aus Maria-Laach" 1896 I, 78 zu beweisen. Ich kann ihm darin nicht folgen.

Heidelberg ein, um gemeinsam mit Clemens das Unternehmen abzuschliessen. Im Juli kann bereits der Druck des ersten Teiles beginnen, der dann im August unter Arnims Aufsicht in Frankfurt vollendet wird (S. 144); der September bringt in Beckers „Reichsanzeiger“ die erste Ankündigung (S. 150), die Michaelismesse den ersten Teil des Werkes selbst. Sogleich wird auch die Fortsetzung bedacht; noch im December 1805 besucht Arnim in Schwäbisch-Hall Gräter (S. 149) und erhält „ein zwanzig bis dreissig Lieder“ von ihm; um dieselbe Zeit erscheint wieder im „Reichsanzeiger“ eine öffentliche Aufforderung zu Beiträgen (S. 150). Die Kriegswirren aber verzögerten den Abschluss noch bis in das Ende des Jahres 1807, wo im November und December der zweite und der dritte Band von den Freunden in Cassel redigiert werden (S. 227). Durch fortwährende Änderungen und Einschiebsel, auch durch zwei kleinere Reisen Arnims aufgehalten, zieht sich der Druck aber noch durch den Sommer des Jahres 1808 hin, und erst am Ende dieses Jahres ist das Werk abgeschlossen.

Die nähere Geschichte des Druckes giebt nach einer Richtung hin einen willkommenen Aufschluss. Sie erklärt die lose Anordnung, in der das „Wunderhorn“ seinen Reichtum vorführt. Wer es auf die Gruppierung hin mustert, bemerkt wohl hier und da eine kleinere Reihe verwandter Lieder beisammen, oder erkennt, wie ein einzelnes Motiv eines Liedes, etwa das Schlussmotiv, das nächste Lied herbeizieht; eine planvolle künstlerische Anordnung des Ganzen ist aber nicht festzustellen. Der Briefwechsel zeigt nun, wie noch während des Druckes, sowohl beim ersten als bei den Schlussteilen, Zusendungen erfolgten und berücksichtigt wurden (S. 146, 230, 237, 240, 244 ff.), und er stellt für den zweiten Band ganz klar, dass ein Abkommen über die Anordnung zwischen den Freunden nicht erfolgt war. Denn sonst könnte Clemens nicht die erheiternde Schelmuffskysche Warnung an Arnim richten (S. 241): „Sei ja auf der Hut in den ersten Stücken, nichts

zu Witziges oder Überblühendes, Görresisches aufzunehmen. um die Leute nicht zu irren. Du musst den Angelhaken einschwätzen und im Leibe krumm machen, bedenke das weise, — schlurbs war er drinne! Zeigest du aber gleich dem Philister die ganze Bescheerunge, die blanke Schote, so flieht er vor dem Mutsch beiss mirn!" Gerade beim zweiten Bande schreibt allerdings Arnim einmal an Clemens: „Freue dich über die Anordnung. die ich gemacht habe" (S. 238); die Andeutungen aber, die er dann giebt, weisen doch nur auf eine sehr lose, poetisch-kühne Gedankenverbindung.

Das „Überblühende, Görresische" lag Arnim besonders nahe, und wir brauchen nur an seinen „Verlorenen Schwimmer" mit dem prunkenden Motive des Lichterspieles beim Königsmahle zu denken, um zu sehen, dass er solche Elemente auch in ganz schlichte Volkslieder hineindichtete. Die „Restaurationen und Ipsefacten" im „Wunderhorn" haben ja früh Aufmerksamkeit und Bedenken erregt; aber erst durch den Briefwechsel und Steigs Darstellung ist deutlich geworden, dass zwischen den beiden Herausgebern hinsichtlich der Textbehandlung doch eine erhebliche Verschiedenheit herrschte. Brentano war bei weitem vorsichtiger als Arnim; ihm kam schon bei Arnims Änderungen im ersten Teile die Besorgnis (S. 146): „Sollte man uns nicht den Titel ‚alte deutsche Lieder' vorwerfen dürfen?" Goethe gegenüber spricht er offen aus, dass Vieles im ersten Bande „ganz gegen seinen Willen" sei, da er „in manchen Ansichten weniger frei und eigenthümlich wäre als Arnim." [1]) Bei dem zweiten Bande charakterisierte er Arnims Verfahren ausgezeichnet also: „Es ist in jedem Kunstalter eine überschwängliche Zeit, ein Blüthenalter der Empfindung, und in diesem steht mein geliebter Bruder mitten inne, ein ganzer Bienenhimmel, und so herrlich gelingt ihm auch alle Herstellung solcher naturberauschter Poesie. Will er aber ein steinernes

---

[1]) Schriften der Goethe-Gesellschaft 14, 80.

Ritterbild, ein altes Schloss, einen Grabstein aus eiserner, armer, einfältiger Zeit, der zusammengestürzt, wieder aufrichten, so wäre er im Stand, ein Fenster quer auf einem Tulpenbeete zuzumauern oder dem Ritter einen Nachtviolenstock als Schreibfeder hinters Ohr zu stecken, da ich nicht einmal grünes, nein dürres Epheu dazu zu nehmen wage. Und wenn er angorische Ziegen über den Kirchhof treibt oder Seidenhäschen, wäre mir eine Eidechse, höchstens ein Iltis oder Huhn lieber. . . Der gotische Stil umfasst auch eine Welt; aber die Schlösser sind anders als die Kirchen, und in keiner Raubburg darf eine prächtige Kirchenorgel stehen, noch weniger eine Raubburg mit einer Orgel ausgebessert werden. Denn wenn es gleich heisst: der Wind pfeift in beiden, so wird doch durch dieses vermischte Pfeifen das Ganze aus der Wahrheit in die Zauberei gerückt" (S. 241). Brentano fasste historischer auf; er liess die Farben der alten Bilder nicht so sorglos durch das Prisma der eigenen künstlerischen Individualität gehen. Von philologischer Präcision war aber auch seine Textgestaltung fern.[1] Freilich wird ein Unbefangener auch das Gewicht seiner Verteidigung zu schätzen wissen, dass „nur auf diese Weise diese Lieder, die so sehr dem Leben gehören, dem Leben wiedergegeben würden" (an Goethe, a. a. O.). Das ‚Wunderhorn' verfolgte eben nicht wissenschaftliche, sondern praktische Zwecke.

Lang ist die Reihe derer, die durch Beiträge das ‚Wunderhorn' bereicherten. Einer derselben, Leo von Seckendorf, veröffentlichte gleichzeitig in seinem schon bei den englischen Liedern erwähnten Regensburger ‚Musen-Almanach', auch mit Uhlands Hilfe, deutsche Lieder, deren Textgestaltung nicht ganz unverdächtig scheint; einzelne Stellen machen den Eindruck, als sei das Naive und Archaische in gesuchter Weise verstärkt — ähnlich wie

---

[1]) S. 231 gesteht auch Brentano Änderungen ein. — Eine bewegte Verteidigung seiner Restaurationen giebt Arnim S. 235, vgl. auch S. 237.

bei den Übersetzungen aus Percy. Die Quellen sind im Inhaltsverzeichnis angegeben. Wir finden unter den Förderern des ‚Wunderhorns' aber auch manchen alten Freund des Volksliedes wieder: Eschenburg, Gräter, Leon, Koch, Röther — Elwert scheint, wie erwähnt, schliesslich versagt zu haben — anderseits aber auch einen Justinus Kerner.[1]) Auf Auguste v. Pattberg als Spenderin des vielumstrittenen Lenorenliedes hat 1896 Steig in einem besonderen Aufsatz hingewiesen.[2])

Noch längere Zeit wird die Forschung zu arbeiten haben, um die Quellen des ‚Wunderhorns' im Einzelnen nachzuweisen. Hier sei nur das Verhältnis zu zwei Vorgängern, Elwert und Gräter, klargestellt. Beiden verdankt das ‚Wunderhorn' mehr, als es selbst angiebt, und da, wo es sich auf diese Vorgänger beruft, sind die Citate nicht immer genau.[3]) Nach der eigenen Angabe des ‚Wunderhorns' stimmen überein:

1, 30 „Die widerspänstige Braut": Elwert S. 17. Die Übereinstimmung ist genau.

1, 48 „Lied vom Ringe": Elwert S. 19 (nicht „117"!) Nur eine kleine Änderung in der letzten Strophe.

1, 229 „Der stolze Schäfersmann": Elwert S. 43. Wörtlich gleich.

1, 232 „Weine nur nicht": Elwert S. 41. Wörtlich gleich.

Drei andere Lieder mit der Überschrift „Mündlich" gehen ebenfalls auf Elwert zurück, der allerdings aus mündlicher Tradition schöpfte:

1, 77 „Wassersnot": Elwert S. 51. Aus dem Elwert'schen Liede, das eine offenbare Contamination zweier ur-

---

[1]) Eines der beiden „schwäbischen Scherzlieder", die Brentano von Kerner erhielt (S. 248), ist vielleicht die „Verlorene Mühe" (‚Wunderhorn' 1, 372). Dass Kerners „Mir träumt, ich flög gar bange" einging, ist bekannt.

[2]) Neue Heidelberger Jahrbücher 6, 62.

[3]) Auch die Angaben in dem willkürlichen Neudruck von Birlinger und Crecelius, obwohl sie über die originalen hinausgehen, sind unzulänglich.

sprünglich selbständiger Lieder darstellt, sind die ersten 1½ Strophen übernommen, dann wird das Motiv in anderer Richtung ausgebaut. Arnims Manier ist unverkennbar.

1, 102 „Müllers Abschied“: Elwert S. 34. Kleine Änderungen, das Mundartliche getilgt, die letzte, bei Elwert kürzere, Strophe vervollständigt. Vgl. auch Briefwechsel S. 132 f., wo Arnim seine Freude über dieses bei Elwert gefundene Lied ausspricht.

1, 205 „Der Schildwache Nachtlied“: Elwert S. 15. Die verändernde Hand des Kunstdichters verrät sich in der letzten Strophe deutlich.

Aus der „Bragur“ hat das „Wunderhorn“ nach der eigenen Angabe vier Lieder:

1, 42 „Liebe spinnt keine Seide“: Bragur 6², 77. Die Wiederholungen beim Gesange und der Ja-Refrain nicht mitgedruckt, sonst getreu.

1, 53 „Conrad der Schreiber“: Bragur 7², 93 (nicht Bragur 4). Um einige Strophen gekürzt, namentlich auch eine offenbare Aufsingung niedriger Art fortgelassen: Sprache modernisiert.

1, 239 „Frühlingsblumen“: Bragur 1, 358. Kleinere Änderungen, meist zum leichteren Verständnis, die bedeutendste am Schluss von Str. 5:

Bragur: „Doch kann man dem vorkommen,
Wer messige Lieb braucht all Tag.“

Wunderh.: „Doch kann man dem vorkommen,
Wem lieb ist jeder Tag.“

3, 74 „Abschiedsklage“: Bragur 1, 272 (nicht 170). Wörtlich gleich.

Ausserdem sind folgende drei Lieder zusammenzustellen:

1, 70 „Die Nonne“ („Mündlich“): Bragur 1, 265 also Schwäbisch-Haller Fassung. Strophe 13 und 14 hinzugedichtet, sonst nur ganz geringe Änderungen.

2, 48 „Des Schäfers Tageszeiten“ („Fliegendes Blatt“): Bragur 3, 278, ohne Quellenangabe. Einzige Änderung Strophe 1, 7: „sind sie doch nur mir“ für „sind sie gegen mir“

1, 430 „Evoe“ (ohne Quellenangabe): Bragur 6 [2], 81. Nur die Schreibung leicht modernisiert.

Auf den „Hammen von Reystett“, der erst nach Arnim von Gräter aus demselben fliegenden Blatte der Gräterschen Bibliothek gedruckt wurde, ist schon oben (S. 111 Anm.) verwiesen: zu den „20 bis 30 Liedern“, die Arnim bei seinem Besuche von Gräter bekam, gehörte nach Ausweis eines Briefes (S. 195) auch noch das „Familiengemälde“ (Wunderhorn 2, 13); das Übrige entzieht sich der Controle, da Arnim weder in den Briefen noch im „Wunderhorn“ eine weitere Andeutung macht und auch die Gräterschen Schriften nirgend einen weiteren Anhalt geben.

Das „Wunderhorn“ fand lauten Widerhall in Deutschland. „Ein Buch voll herrlichen Lebens aller Art, das vielleicht noch nie und nirgend so versammelt war“, wie es Brentano Goethe gegenüber nannte (a. a. O.), weckte es auch neues Leben. Noch bevor der zweite Band erschienen war, kam von germanistischer Seite, von Büsching und v. d. Hagen, eine weitere, in der strengeren Behandlungsart abweichende, Sammlung heraus[1], über deren „falschen kritischen Geist“ sich Arnim heftig äusserte, die er aber doch benützte (S. 220). Widerbeller wagten sich beim ersten Bande nicht hervor, wozu der Wink des „Herrn aus der Loge“, wie Görres sagt, das Seinige gethan haben mag; erst 1808 begann die Fehde mit Voss. Gern hätte Brentano diesem mürrischen aber einflussreichen Widersacher gegenüber auch für die Schlussbände ein Goethesches Begleitwort gehabt[2]), aber Goethe, miss-

---

[1]) „Sammlung deutscher Volkslieder mit einem Anhange flamländischer und französischer, nebst Melodieen“, Berlin 1807.

[2]) Vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft 14, 78 ff.; des weiteren auch 94 und 96, und Steig S. 169.

trauisch gegen die Romantik geworden, trat nicht ein zweites Mal hervor. Im übrigen sind die Standorte, von denen aus die Recensenten das Werk würdigten, sehr verschieden. Goethe schaute von weltlitterarischer Warte herab und wünschte eine internationale Fortsetzung; v. d. Hagen, als Gelehrter, griff sogleich die Quellenfrage an[1]; Reichardt sprach mit der Wärme des persönlichen Freundes.[2] Der aber die Frucht der Romantik als Romantiker mit wahlverwandtem Sinne auffasste und die schönsten Worte zu ihrer Würdigung fand, war Görres.[3] „Darum", so schrieb er bekanntlich, „haben die Herausgeber des Wunderhorns die Bürgerkrone verdient um ihr Volk, dass sie retteten von dem Untergange, was sich noch retten liess. Wie Bienenväter haben sie durch Spruch und Klang und Gesang die fliegenden um sich her gesammelt, eben in dem Augenblicke, da sie verschwärmen wollten, und haben eine Stätte für sie zubereitet, in der sie überwintern können."

In der That: das war die geschichtliche Bedeutung des „Wunderhorns". Der deutsche Percy war gekommen.

---

[1]) Jenaische Allgemeine Litteratur-Zeitung 1810. S. 273.

[2]) Berlinische Musikalische Zeitung 1805, S. 395, vgl. Steig, S. 157.

[3]) Heidelbergische Jahrbücher der Litteratur, 1809, 5. Abt., 1, 222—237, und 1810, 5. Abt., 2, 30—52. — Im Übrigen vgl. zur Aufnahme des Wunderhorns die (nach Steig Anm. zu S. 130 freilich unvollständigen) Nachweise Hoffmanns von Fallersleben, Weimarisches Jahrbuch 1855 2, 261.

Beilage.

Übersicht der Volkslied-Beiträge in Gräters Zeitschriften.

I. Bragur.

1. **Texte.**
   a) aus mündlicher Überlieferung: 1, 265, 272, 274, 275. 2, 212, 216, 218, 219, 221. 6, 1. Abt., 24. 204, zu letzterem vgl. Idunna u. Hermode 1, Beilage zu No. 22, hinter S. 88.
   b) aus gedruckten Quellen: 1, 277 vgl. 2, 444 und 3, 252, 264, auch Id. u. Herm. 3, S. 75. — 1, 355, 358, 360. 2, 311. 3, 408 vgl. 8, 200 und Id. u. Herm. 3, S. 21. 4, 1. Abt., 171. 6, 2. Abt., 70 f. 7, 2. Abt., 89 ff. 8, 186 f.
   c) ohne Quellenangabe: 1, 281 vgl. 3. 464. 5, 1. Abt., 35.
2. **Melodieen.** 1, 264, vgl. Id. u. Herm. 1, Beilage zu No. 29, hinter S. 116. — 2, 212. 3. 300. 5, 1. Abt., 175 f.
3. **Übersetzungen.** 2, 200. 3, 294. 5, 2. Abt., 74 und 77. 8, 120 f. (Alle aus dänischen Originalen.)
4. **Aufsätze.** 3, 120 (Tytler). 3, 207 (Gräter). 3. 285 (Sandwig). 5, 1. Abt., 20 (Kinderling).
5. **Miscellen, Ankündigungen etc.** 3, 201. 3, 478 (vgl. in unserem Texte S. 86). 3, 519. 4, 1. Abt., 168; 2. Abt., 184. 5, 1. Abt., 180, 183.

II. Idunna und Hermode.

1. **Texte.**
   a) aus mündlicher Überlieferung: 1. 41. 2, Beilage zu No. 19, hinter S. 96. 3, 12. 8, 75 f. vgl. Bragur 1, 277, 2, 444, 3, 252 u. 264. — 4. 61, 64, 125 vgl. 176, 169, 184.

b) aus gedruckten Quellen: 1, 149, 201. 2, 36. 37, 99. 3, 21 vgl. Bragur 3, 403 und 8, 200. — 3, 25. 3, Litterar. Beilage zu No. 4, S. (16). — 4, S. 11 u. 15 vgl. Bragur 2, 212. — 4, 21. 24, 52. 4, 81, 117, 171, 177.

c) ohne Quellenangabe: 1. 37, 93 und Beilage zu No. 35, hinter S. 140.

2. **Melodieen.**

1, Beilage zu No. 22, hinter S. 88; vgl. Bragur 6 ¹, 204 f.
1, „ „ „ 29, „ „ 116; vgl. Wunderhorn 1, 371, und zu dem zweiten Liede Bragur 1, 264.
1, „ „ „ 35, „ „ 140.
1, „ „ „ 50, „ „ 200; vgl. Bragur 3, 236.
2, „ „ „ 19, „ „ 96.
4, „ hinter S. 120.

3. **Übersetzungen.** 1, 101 (Haug, Dänisch), 117 (do.). 3, 182 (anonym, Bretagnisch). 4, 105 (Sander, Dänisch; vgl. die Beilage hinter S. 120). 4, 121 (Sander, Dänisch).

4. **Aufsätze.** 1, 157 u. 161 (Gräter). 2, 25 (v. d. Hagen).

5. **Miscellen, Ankündigungen etc.** 3, 103. 3, Litterar. Beilage zu No. 12, S. (43). 4, 53, 170, 143. 4, Litterar. Beilage zu No. 6, S. (23).

Namen.

(Kleine Ziffern verweisen auf Anmerkungen.)



Druck von Carl Salewski in Berlin C

